

EPISCHE LITERATUR IM FILM

Eine Untersuchung im besonderen Hinblick
auf die doppelte Filmfassung
von Theodor Fontanes »Effi Briest«

Ernst Heinkel München

1958

EPISCHE LITERATUR IM FILM

Eine Untersuchung im besonderen Hinblick
auf die doppelte Filmfassung
von Theodor Fontanes »Effi Briest«



Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München
vorgelegt
von

Ernst Heinkel München

1958

Gutachter: Professor Dr. Edgar Hederer
Referent: Professor Dr. Hermann Kunisch
Tag der mündlichen Prüfung: 27. II. 1958

Druck: J. G. Weiß'sche Buchdruckerei

MEINEM VATER
IN DANKBARKEIT UND VEREHRUNG



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555216_0048

*Alles Behagens unerachtet,
war er in keiner Lesestimmung . . .*

(Fontane, Cecile)

INHALT

VORWORT	9
ERSTES KAPITEL	11
Grundlegende Gesichtspunkte zur filmischen Übertragung epischer literarischer Vorlagen, Gegenüberstellung der Gattungen: Gemeinsamkeiten und Gegensätze. Exkurs über Filmlandschaft und »Leselandschaft«.	
ZWEITES KAPITEL	29
Produktion und Stoffwahl. Zufall und kontrollierbare Gründe beim Entschluß zur filmischen Übertragung literarischer Vorbilder. Publikum und Produktionsleitung. Die erste Filmfassung von Theodor Fontanes »Effi Briest« als Grundlage der Wiederholung.	
DRITTES KAPITEL	39
Die Aufgabenbereiche des Filmautors. Schriftsteller und Szenaristen. Die Beziehungen des Drehbuchautors zur originalen Vorlage.	
VIERTES KAPITEL	47
Verschiedenartige Methoden bei der Herstellung eines Filmszenariums. Hinweise des Filmautors auf seine Arbeit an der filmischen Übertragung von Theodor Fontanes »Effi Briest«.	

FÜNFTES KAPITEL	58
---------------------------	----

Interpretation des gesamten Übertragungsvorgangs, kommentiert im Hinblick auf Ansatzpunkte und Hindernisse. Gegenüberstellung der Höhepunkte und wichtigen Handlungselemente der ersten und zweiten Verfilmung von Theodor Fontanes Roman.

SECHSTES KAPITEL	129
----------------------------	-----

Filmanalytische Untersuchung. Verteilung und Einschränkung der vielschichtigen Ausdrucksmittel des gegenwärtigen Films. Regie, Farbgebung, Musikgestaltung, Mode und Filmarchitektur. Beschreibungen und Hinweise im literarischen Original. Allgemeine abschließende Betrachtung zum Problem der Übertragung literarischer Stoffe auf den Film.

LITERATURANGABE	153
---------------------------	-----

LEBENS LAUF	163
-----------------------	-----

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung wurde so angelegt, daß am einzelnen Fall grundsätzliche Gesichtspunkte aufgezeigt werden können. Ein Hauptanliegen der Arbeit wurde es, Stellung zu nehmen gegen den Mißbrauch und die ungemeine Behandlung bedeutender literarischer Vorlagen durch die willkürliche »Verarbeitung« im Film.

Im ersten Kapitel werden Gemeinsamkeiten und Gegensätze beider Gattungen aufgezeigt. Alle übrigen Abschnitte stehen in Beziehung zur doppelten Filmfassung von Theodor Fontanes »Effi Briest«.

Mein Dank gebührt jenen Professoren, die direkt und indirekt am Zustandekommen der vorliegenden Untersuchung teilhaben. Ganz besonders danken möchte ich meinem ersten Lehrer, Herrn Professor Hermann Kunze, denen Berliner Vorlesungen meinen Studienweg entscheidend beeinflussten, und Herrn Professor Edgar Hederer, der mir während meiner Untersuchungen durch Anregungen und Ratschläge unschätzbare Hilfe leistete.

München, Juli 1957

Ernst Heinkel

ERSTES KAPITEL

Bevor wir auf die dramaturgischen Probleme und Gesetzmäßigkeiten bei der filmischen Übertragung eines Romans am Beispiel von Theodor Fontanes »Effi Briest« näher eingehen, sollen die allgemeinen Probleme, die sich bei der Übertragung einer episch-literarischen Vorlage auf den Film widerspruchsvoll im Laufe der Zeit herausbildeten, untersucht und eingekreist werden.

Wo bilden sich die Berührungspunkte beider Gattungen, der epischen Literatur – wir haben unser besonderes Augenmerk auf den Roman gerichtet – und des Films? Wo finden sich Gemeinsamkeiten, die beide Gattungen zusammenführen, wo treten Gegensätze auf, die eine Übertragung beeinträchtigen oder verhindern können?

Der Leser des Romans bildet mit an dem, was das Geschilderte an ihn heranträgt, und blickt durch die Bilder hindurch, die er selbst verwandelt und bewegt. Zu ihnen ruft seine Phantasie immer neue, vom Geiste des Berichtenden noch nicht erdachte Bilder ins Leben. Er ergeht sich in der Landschaft des Romans, verweilt und meditiert. Er ist nicht mehr n u r rezeptiv wie der Betrachter des Films, nicht mehr Unwiderruflichem ausgesetzt, sondern lesend unbegrenzt frei durch seine mitschöpfende Phantasie. Der Betrachter des Filmbilds »sieht zu«, der Lesende nimmt Einfluß und ändert die Räume, in denen das Geschehen sich vollzieht, er erfüllt sie mit seiner eigenen Innerlichkeit. Der Lesende »macht sich Gedanken«, er dringt stets vom Umhüllenden ins Innere, ihn führt das Gelesene über jene Grenze hinaus, hinter der durch Bilder und Bildzusammenhänge allein keine Aussage mehr zustandekommt. Hier überragt die Aus-sageweite der epischen Dichtung den Film; »die Beziehungen, die sie herstellt, beruhen vorwiegend auf Reflexionen, deren Ausmaß unbegrenzt ist und in der philosophischen Gedankendichtung ihren Höhepunkt erreicht.«¹⁾

Alles oben Gesagte läßt jedoch für Ausnahmen weiten Raum. Die bestehenden Abgrenzungen beider Gattungen dürfen nicht simplifiziert werden. Bisweilen dringt ein Filmbild so tief ins Innere, daß es weitere Assoziationen erzeugt, sofern es die jagende Bildfolge zeitlich gestattet, bisweilen findet man um ihrer selbst willen hingestellte Bilder eines Romans, die überhaupt keine Empfindungen auszulösen vermögen, oder man sieht sie wiederum auch »wie auf der Leinwand«.

Gemeinsam ist beiden Gattungen die Unabhängigkeit von den Einheiten Zeit, Handlung und Raum. »Es ist durch Ineinanderfügen von Einstellungen ein Leichtes, zwei und mehr zu gleicher Zeit ablaufende Geschehen oder Handlungen, obwohl wir sie nacheinander zeigen, als gleichzeitig darzustellen.«²⁾

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft können in beiden Gattungen in beliebiger Weise gemischt werden. Die Handlung kann aufgehalten, unterbrochen, zurückverlegt oder mit einem Rahmen umgeben werden; ebenso wie der Roman kann der Film in Minuten darstellen, was in Jahren, und auf eine große Zeitspanne ausdehnen, was in Minuten geschieht. Beiden Gattungen ist das Überbrücken von Schauplätzen und Kontinenten in Gedankenschnelle möglich.

Hintergrund und Landschaft werden von beiden Gattungen unbegrenzt bewältigt, sie durchbrechen den Horizont und geben ein Bild von dem, was »dahinter liegt«. Gegen das Gesetz beider Gattungen verstößt alles, was im Theater der Begriff Teichoskopie im weitesten Sinne umschließt, denn in ihren Bereichen ist alles entweder sagbar oder sichtbar. Im Theater bleibt rudimentär als Regieanweisung

¹⁾ Ernst Iros, *Wesen und Dramaturgie des Films* S. 202, Max Niehans Verlag Zürich-Leipzig 1938.

²⁾ Richard Groschopp, *Filmentwurf und Filmgestaltung*, S. 92, Wilhelm Knapp Verlag Halle (Saale) 1948.

bestehen, was die eigentlichen Bereiche sowohl des Romans als auch des Films kennzeichnet. Die Berührungspunkte zwischen Roman und Film sind zahlreicher als die Berührungspunkte zwischen Roman und Theater. Beide Gattungen, Roman und Film, verlaufen »im Strombett der epischen Grundlinie«³⁾, das Ähnliche und Gemeinsame beider Gattungen erzeugt gegenseitige Einflüsse. Die Konzeption des Romans wirkte zunächst auf die Konzeption des Films, die Konzeption des Films wirkt wiederum auf den modernen Roman. Die ersten Erkenntnisse reichen bis in die Frühzeit des Stummfilms zurück. Schon damals wurden die wesentlichen Annäherungspunkte beider Gattungen untersucht und erkannt.

Als D. W. Griffith 1908 seinen Film »After Many Years« nach Tennysons »Enoch Arden« schuf, stellte er fest, daß der Verfasser die Handlung auf beliebige Schauplätze und von einer Personen-Gruppe zur anderen verlegen konnte, ohne den Leser zu befremden. Griffith empfand hier eine Annäherungsmöglichkeit für den Film. Er forderte den Wegfall von Zwischentexten und Übergangstiteln, die den Zusammenhang zweier Filmszenen bislang erklärten, und wies darauf hin, daß der Verfasser eines Romans Ortswechsel in gleicher Weise nahtlos durch Kapitelübergänge und Abschnitte, jedoch ohne erklärende Bemerkungen und Übergangstexte vollzöge.

Der russische Einfluß auf diese Entwicklung ist unabsehbar und bis in die heutige Zeit richtungweisend geblieben. Die Auswirkungen der Eisensteinschen Montagetechnik machen sich abgewandelt bis in die gegenwärtige Filmproduktion bemerkbar, und sie beeinflussen darüber hinaus indirekt das Gefüge der modernen Romanliteratur. Nur in einer Atmosphäre, die frei war von Produktionskämpfen ehrgeiziger Spekulanten, konnten solche kostspieligen und groß angelegten Experimente gelingen wie Eisensteins »Panzer-

³⁾ Ernst Iros, *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 378 a.a.O.

kreuzer Potemkin« oder die Verfilmung von Gorkis »Mutter« durch Wsewolod Pudowkin. Mit der Verfilmung von Gorkis »Mutter« wurde zum erstenmal in der Geschichte der Literaturverfilmungen versucht, über Stoff und Handlung hinaus eine Übereinstimmung mit dem Grundgedanken und der Atmosphäre des literarischen Vorbilds zu erzielen. Pudowkin als Regisseur und Zarchi als Autor des Drehbuchs studierten Gorkis Roman. Sie wollten »die Luft des Buches einatmen«, sie wollten »leben in diesem Roman« und von »seiner Atmosphäre durchdrungen sein«. Sie scheuten sich nicht, zu kürzen und einschneidend zu ändern. Sie gruppierten nicht nur die Chronologie der Geschehnisse um, sondern griffen in die Geschehnisse selbst ein und erfanden wesentliche Text- und Bildstücke zur originalen Vorlage hinzu.⁴⁾

Wir haben gesehen, daß die Einflüsse des Romans auf den Film schon sehr früh über das rein Stoffliche hinausgingen; man begnügte sich schon zur Zeit des Stummfilms nach wenigen Versuchen nicht mehr mit dem Abfotografieren bewegter Handlungen, sondern übernahm als erstes gewisse handwerkliche oder technische Grundzüge, die sich in der Struktur des Romans günstig anboten.

Der weitere Einfluß des Romans auf den Film äußerte sich darin, daß man fast ebenso früh versuchte, dem Anliegen der literarischen Vorlage nahezukommen und über die Abfolge des bewegten Bildgeschehens hinaus in die Aussage des Autors miteinzustimmen.

Bis in die heutigen Produktionen hinein machen sich diese Einflüsse des Romans auf den Film mehr oder weniger geltend, auch in der Struktur jener Filme, die ohne literarische Vorlage hergestellt wurden.

⁴⁾ Diese Vorgänge werden in einer Sammelarbeit der Filmabsolventen des Kunstinstituts in Warschau über das Thema »Der Roman auf der Leinwand«, noch eingehender erörtert. (Siehe Literaturverzeichnis.)

Wie ist es nun mit den Wirkungen, die der Film auf das neue Romanschaffen ausübt? Ist es überhaupt richtig, von Einflüssen des Films auf den modernen Roman zu sprechen?

Die großen Umwandlungsvorgänge innerhalb der neuen Romanliteratur sind nicht zuletzt durch die Wirkungen der filmischen Sequenz ausgelöst worden. Was der Film vom Roman übernahm und ins Maßlose steigerte, die kommentarlosen Übergänge, das Zusammenstoßen gleichzeitiger, aber unzusammenhängender Geschichten, die zerfallende Chronologie, alles das wurde vom modernen Roman wiederum absorbiert. »Die Faszination des ›Zugleich‹, die Entdeckung, daß einerseits der gleiche Mensch in ein und demselben Augenblick soviel Verschiedenes, Unzusammenhängendes und Unvereinbares erlebt, und daß andererseits verschiedene Menschen an verschiedenen Orten dazwischen erleben, daß sich an verschiedenen, voneinander völlig isolierten Punkten der Erde gleichzeitig dazwischen ereignet, dieser Universalismus, den die moderne Technik dem heutigen Menschen zum Bewußtsein gebracht hat, ist vielleicht der eigentliche Ursprung der neuen Zeiterkennung und der ganzen Sprunghaftigkeit, mit der die moderne Kunst das Leben schildert. Diese Rhapsodik, die den neuen Roman von dem älteren am schärfsten unterscheidet, ist zugleich der Zug, der an ihm am filmischsten wirkt. Die Diskontinuität der Fabel und der Szenenführung, die Unvermitteltheit der Gedanken und Stimmungen, die Relativität und die Inkongruenz der Zeiteinheit ist es, was uns bei Proust und Joyce, bei Dos Passos und Virginia Woolf an die Schritte Überblendungen und Interpolationen des Films erinnert, und es ist einfach Filmzauber, wenn bei Proust zwei Vorfälle, zwischen denen vielleicht dreißig Jahre vergangen sind, näher aneinanderdrücken als solche, die in der Wirklichkeit nur durch zwei Stunden voneinander getrennt sind.«¹⁾ Auch James Joyce hat »die

1) Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur Bd. 2, S. 500f., C. H. Beck Verlag München 1953.

wohl artikulierte chronologisch geordnete, an fixe Punkte gebundene Zeit auf und läßt sie zusammenfließen.«⁶⁾ »... auch für ihn ist die Zeit eine richtungslose Bahn, auf der man sich hin und her bewegt. Nur treibt er die Verräumlichung der Zeit noch weiter als Proust und zeigt die inneren Vorgänge nicht nur in Längs-, sondern auch in Querschnitten. Die Bilder, die Gedanken, die Einfälle, die Erinnerungen stehen bei ihm vollkommen abrupt und unvermittelt nebeneinander; auf ihre Herkunft wird fast gar keine Rücksicht genommen, betont wird nur ihr Nebeneinander, ihre Gleichzeitigkeit.«⁷⁾ Und: »Es ist für die filmische Eigenart dieser Technik höchst bezeichnend, daß Joyce seinen Roman nicht in der schließlichen Reihenfolge der Kapitel niederschrieb, sondern — wie es bei der Herstellung von Filmen zu geschehen pflegt — sich von der handlungsmäßigen Ordnung unabhängig machte und an mehreren Kapiteln gleichzeitig arbeitete.«⁸⁾

Nun gibt es aber auch oberflächliche Einflüsse, die eine Umbildung der Romanstruktur durch den Film herbeiführen. Jene bewußt auf eine etwaige spätere Verfilmung hin konzipierte Romanliteratur gleicht sich dem technischen Arrangement des Films in hohem Maße an, ohne daß jedoch durch die Einflüsse des Films neue und interessante Impulse in ihr ausgelöst würden.

Trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten und Annäherungsweisen zwischen Roman und Film können wir uns dem nicht entziehen, was stets nach der Betrachtung von Filmen, die nach literarischen Vorbildern hergestellt wurden, ins Bewußtsein kommt und sich zusammenfassen ließe in folgenden, immer wieder zu hörenden Sätzen, etwa: »Wir sind enttäuscht. Der Roman hat uns besser gefallen. Der Film hat vieles ausgelassen und übergangen. Der Roman gab uns mehr als der Film, der nach seinem Vorbild zustande kam.«

⁶⁾ Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur S. 502 a.a.O.

⁷⁾ Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur S. 502 a.a.O.

⁸⁾ Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur S. 502 a.a.O.

Wir fanden eine Erklärung in der Ausschaltung der mitschöpfenden Phantasie des Filmbetrachters und wir stellen diese Erwägungen auch vor alle anderen. Es ist durchaus möglich, daß diese Argumente, die man bislang gegen Romanverfilmungen äußerte, allmählich immer mehr verstummen könnten, weil keine Romane mehr gelesen würden und weil wiederum, wenn sie gelesen würden, ihre Verfilmungen den Rezeptiven mehr bieten könnte als das originale literarische Vorbild ihrer durch den Film geschwächten und zurückgebildeten Phantasie.

Die *Gegensätze* zwischen den Gattungen »epische Literatur« und »Film« lassen sich reduzieren aber sie sind so schwer abgrenzbar, daß man weniger von Gegensätzen, eher von Unterschieden sprechen möchte. Darüber hinaus macht sich etwas ganz besonders bemerkbar: die Gegensätze lassen sich innerhalb des Übertragungsvorgangs sehr geschickt überbrücken. Gerade in dem, was geschieht, um die Gegensätze zu überbrücken, kommen sich beide Gattungen am nächsten. Wir werden in den folgenden interpretativen Abschnitten beobachten können, daß es weniger die strukturellen Unterschiede der Gattungen sind, sondern die Umwertungen und Klischierungen der inneren Anliegen, die den Film das Vorbild aus der Literatur so selten erreichen lassen. Die dramaturgischen Umwandlungen, die der Film dem Roman auferlegt, haben nur bedingt an einer Abwertung des literarischen Originals Anteil. Vieles, was die Gattungen auseinanderführen und zu Umbildungen veranlassen könnte, liegt an der Oberfläche. Und gerade dort, wo sich die Gegensätze vertiefen, wachsen mit der Größe der Kluft, die sich zwischen den Gattungen bildet, die Impulse, die eine Aneignung ermöglichen.

Mit den Worten, daß »das Grundgesetz des Romans sprachlicher, das Grundgesetz des Films optischer Natur ist«⁹⁾, mit denen man

⁹⁾ Gunter Groll, Film, die unentdeckte Kunst S. 85f., C. H. Beck Verlag München 1937.

eine feste Grenze bilden wollte vom »geistigen Weltbild des Romans« zum »optischen Weltbild des Films«¹⁰⁾, sind die großen Problemkomplexe: Wort — Bild, Sprache und Film, gelesene oder gesehene Landschaft, gelesener oder gesehener Mensch, keineswegs ausgedeutet.

Der Terminus »Bildsprache«, für die bilderreiche Sprache des Romans und das Bildhafte des Films in gleicher Weise verwendet, zeugt alleine schon von den beweglichen Grenzen und den Möglichkeiten, aber auch von den Gefahren der Diffusion zwischen den Gattungen.

Der Unterschied der Längen zwischen literarischem Vorbild und Film bringt eine große Anzahl praktischer Auswirkungen für die an der Übertragung Beteiligten mit sich, vor allem für den Drehbuchautor, den Regisseur und den Architekten. Die Probleme sind mehr dramaturgisch-technischer Art. Aber sie beeinflussen entscheidend das Gelingen der filmischen Übertragung. Es handelt sich um das weite Gebiet der Streichungen, Kürzungen, Straffungen der literarischen Vorlage, genauso aber auch um die Fülle dessen, was sichtbar gemacht und hinzuerfunden werden muß.

Die *Länge der Romane* bildet ein großes Hindernis bei ihrer Übertragung auf den Film. Besonders schwerwiegend waren diese Probleme bei den ersten Literaturverfilmungen während der Anfänge des Stummfilms. Von den damaligen Herstellern wurden sie einfach umgangen. In diesem Stadium »plünderten und entstellten die damaligen Filmschaffenden ohne Bedenken freimütig und räuberisch die Literatur«.¹¹⁾ Die Filme hatten eine Länge von wenigen hundert Metern und eine Spielzeit, nicht länger als eine halbe Stunde. »Welche Vorstellung konnte der Film ›Anna Karenina‹ über den

¹⁰⁾ Groll, Film, die unentdeckte Kunst S. 86 a.a.O.

¹¹⁾ N. A. Lebedew, Literatur und Film S. 6, Urānia Verlag Leipzig 1954.

Ideengehalt der menschlichen Gestalten, über ihre innere Welt geben, der 1911 in einer Länge von 350 Metern hergestellt und auf der Leinwand in 17 Minuten vorgeführt wurde?«¹²⁾

Als »Streichungen« kann man jene Amputationen durch die damalige Kinematographie kaum bezeichnen. Es wurden Episoden und bewegte Ereignisse wahllos aus den vorliegenden Romanen entnommen und aneinandergereiht. Bis in die heutigen Produktionsmethoden haben sich diese Arbeitsweisen mehr oder weniger abgewandelt erhalten: das moderne Filmklischee, jederzeit gebrauchsfertig und allseitig fungibel, gründet nicht zuletzt auf solchen »Pioniertaten« der Kolporteure des damaligen Films. »Die Lage änderte sich ein wenig mit dem Übergang zu abendfüllenden Filmen (2500 Meter), die für eineinhalbstündige Vorstellungen gedacht waren. Es wurde möglich, komplizierte Stoffe zu behandeln und die Charaktere der Helden ausführlicher darzustellen.«¹³⁾ Immer aber bildeten noch Episoden und bewegte Geschehnisse die Hauptpfeiler der filmischen Handlung. Die Brennpunkte der Erzählung wurden zwar schon zaghaft zu verbinden versucht. Die Streichungen kürzten aber die Entwicklungen ab, ohne daß ein entsprechender Ausgleich geboten wurde. Es kam in der Folgezeit des Films daher zu ständig mangelhaft motivierten Exaltationen, und bis in die heutige dramaturgisch und technisch perfektionierte Filmproduktion treten diese Züge spürbar immer wieder in Erscheinung.

Später begann man zu begreifen, daß sich nicht alles »Unsichtbare« einfachhin streichen ließ, sondern daß den reflektierenden Phasen der literarischen Vorlage auch eine Bedeutung innerhalb des neuen, für den Film zugerechneten Handlungsablaufs zukommen konnte. Dort, wo das Gedankliche sich tief in die Konsequenzen der Hand-

¹²⁾ N. A. Lebedew, *Literatur und Film* S. 7 a.a.O.

¹³⁾ N. A. Lebedew, *Literatur und Film* S. 7 a.a.O.

lung hineinbildet, können Streichungen ohne Schaden nicht vorgenommen werden. Von der Arbeit des Drehbuchautors und des Dramaturgen, die hier geschieht, um einen bildlichen Ausgleich zu schaffen, sind die Annäherungsweisen der filmischen Handlung zum epischen Handlungsverlauf des literarischen Vorbilds grundlegend abhängig.

Andererseits sind Streichungen ohne besondere dramaturgische Anstrengungen dort zulässig, wo sich Romanpassagen aus der Gesamtordnung lösen und, jeder inneren Funktion enthoben, selbst innerhalb des originalen Gefüges hemmend und hinderlich wirken. Greifen wir eine solche Stelle aus Theodor Fontanes »Cecile« heraus. Robert von Gordon bekommt den brieflichen Bericht einer Schwester Klothilde, der ihm über verschiedene Zustände gesellschaftlichen Lebens Aufklärung gibt. Er enthält Passagen ohne Beziehung und Zusammenhang: »Eine Welt von Dingen habe ich, seitdem Du hier warst, erlebt: Die junge Kramsta hat sich mit einem Offizier verlobt, Helene Rothkirch ist Hofdame bei der Prinzessin Alexandrine geworden, und der alte Zedlitz hat sich wieder verheiratet. Und nun erst die jetzt zurückliegende Reise mit ihren hundert Bekanntschaften und Eindrücken! Aber ich werde mich hüten, Dir von Berchtesgaden und dem Watzmann eine lange Beschreibung zu machen, einmal weil Dir achttausend Fuß nicht viel bedeuten können, und zweitens, weil ich annehme, daß junge Kavaliere, die sich nach einer schönen Angebeteten erkundigen, lieber von dieser Angebeteten als vom Watzmann hören wollen.«¹⁴⁾

Liebeleien, Klatsch, Verlobungen, Hochzeiten, »eine Welt von Dingen«, von der man sich »hüten« möchte, »eine lange Beschreibung zu machen«, aber es dennoch tut, episch und ausladend, durch

¹⁴⁾ Theodor Fontane, *Cecile* S. 324 Erste Reihe Bd. 2.

Theodor Fontane, *Gesammelte Werke*, Jubiläumsausgabe, erste und zweite Reihe in je 5 Bänden. S. Fischer Verlag Berlin 1919/20.

das Gesetz der Gattung geschützt. Alle Kurzbilder und Verzettungen sind an sich wiederum durchaus transponibel und in rasch aufeinanderfolgenden Filmeinstellungen zu erfassen. Aber wozu? Bewältigt man doch kaum den Übertrag der wesentlichen Phasen und Geschehnisse, wenn man sich der einzigen »Einheit« des Films, der Einheit seiner Länge von 2500 Metern unterwerfen muß.

Die *Streichungen* bei der filmischen Übertragung epischer literarischer Vorbilder lassen sich aus zwei Hauptgründen ableiten. Einmal werden sie vorgenommen, um die Handlung zu straffen und auf ihre Brennpunkte hin zu konzentrieren, und das andere Mal, um die festgesetzte Zeit für den abendfüllenden Spielfilm nicht zu überschreiten. Eine Tatsache, die nicht übersehen werden darf, kommt dieser Tendenz des Films, stets Zeit zu sparen und in allen Phasen zu kürzen, sehr entgegen. »Erinnern wir uns an die unzähligen literarischen Beschreibungen über das Äußere der Helden, die Beschreibung der Landschaft, der Einrichtung der Episoden und Szenen. Es gibt viele Fälle, in denen für die Beschreibung des Äußeren der handelnden Personen viele Seiten verwandt werden. Im Film sind diese Beschreibungen aber nicht notwendig, sondern statt dessen werden die handelnden Personen anschaulich gezeigt, wofür bedeutend weniger Zeit erforderlich ist als für das Lesen der Beschreibungen.«¹⁵⁾

Man kann also von Kürzungen sprechen, die sich durch den Vorgang der Übertragung von selbst ergeben. Die Ausführungen Lebedews lassen sich ergänzen. Alles, was in der Literatur *nacheinander* erzählt wird, aber zur gleichen Zeit stattfindet, kann der Film in *einem* Augenblick, also so, wie es wirklich geschieht, darstellen. Menschen, die sich in beschriebenen Räumen bewegen und Gespräche führen, bewegen sich im Film wirklich, während sie reden und wir sie in einer Umgebung sehen, deren Schilderung innerhalb

¹⁵⁾ N. A. Lebedew, *Literatur und Film* S. 22 a.a.O.

des literarischen Vorbilds von den Dialogen getrennt steht und Abschnitte oder Seiten beansprucht. Das ist zweifellos ein großer Vorteil, der die Übertragungen wesentlich erleichtert.

Aber auch hier müssen wir tiefer eindringen, um zu sehen, ob sich nicht auch aus diesen Gegebenheiten Nachteile herausbilden, die mit daran Schuld tragen, daß die Verfilmung literarischer Vorbilder immer wieder Enttäuschung bereitet. Ist es nicht zu überlegen, ob jenes Nach und Nach in Teilen, die getrennt stehen, jene »nachteilige« Ausdrucksform der epischen Literatur gerade eben das ist, was Spannung erzeugt gegenüber dem immer gleich mit allem auf einmal verblüffenden Film? Was der Film während des Dialogs als Hintergrund zeigt, wächst im Roman langsam aus dem Verborgenen, Spannung und Erwartung bereitend.

Alle diese Probleme bilden sich aus dem Gegensatz der verschiedenen Längen des literarischen Vorwurfs und des Films. Es scheint aber doch bei näherer Betrachtung etwas diese Gegensätze abzumildern, — nicht aufzuheben. Werden doch Romane von der beachtlichen Länge, wie Ferbers »Giant«, Tolstois »Krieg und Frieden«, Mitchels »Gone By The Wind«, Zolas »L'Assomoir«, Dumas »Graf von Monte Christo« oder Victor Hugos »Glöckner von Notre Dame«, die ganze Lebensabschnitte und Gesellschaftsepochen wiedergeben, lesend in wenigen Tagen bewältigt. Und ist der Unterschied dann wirklich so groß, wenn man dieselben Abschnitte, die sich über Jahrzehnte hinaus erstrecken, dann im Film, anstatt in wenigen Tagen, in wenigen Stunden inne wird?

Zusammenfassend läßt sich zum Problem der *Streichungen* folgendes sagen: Sie geschehen, um den Ablauf der Handlungen zu konzentrieren, aber auch, um die Längeneinheit des Films nicht zu überschreiten. Es gibt Streichungen, die, wahllos vorgenommen, besonders in der Frühzeit des Films das Handlungsgefüge des literari-

schen Vorbilds in kolportagehaftem Ablauf brachten; es gibt Streichungen, die ohne weiteres zulässig sind, weil sie selbst innerhalb des Originals gerechtfertigt wären; es gibt Streichungen, die sich von selbst ergeben, durch den Vorgang der Übertragung vom Geschilderten zum Bild, und es gibt Streichungen von Gedanklich-Stofflichem, von Meditationen, Reflexionen, von dem, »was man nicht zeigen kann«, Streichungen, die aber nicht ohne Ausgleich und Ersatz vorgenommen werden können. Das Hinzuerfundene ist aber schließlich oft nur ein äußerlich Bewegtes, dem bewegten Bildband zu Nutze, nicht das, was den inneren Sinn des Geschriebenen meint und bestätigt.

Zum Ende des Kapitels soll nochmal versucht werden, den Hauptunterschied der beiden Gattungen Film und epische Literatur, den man mit den Worten: Bildkunst — Wortkunst, optisches und geistiges Weltbild so leicht definierte, von verschiedenen Seiten anzugreifen. Das, was man beim Lesen von Büchern und bei der Betrachtung von Filmwerken selbst empfunden hat, wird zunächst die einzige sichere Handhabe sein. Wir werden weniger unser Augenmerk auf das Problem Sprache im Roman — Sprache im Film richten müssen, — es besteht Klarheit darüber, daß sich Filmdialoge und moderne Romandialoge sehr annähern und verhältnismäßig leicht übertragen lassen —, sondern wir müssen den Unterschied aufzeigen zwischen dem, was *geschrieben ist*, was wir lesen, einerseits, und dem, was uns in Bildern vor Augen kommt. Wir müssen dabei beachten, nicht vom Hauptweg abzukommen, den wir auch nur so weit ausschreiten können, wie es für die Gegenüberstellung der Gattungen Film und Literatur notwendig erscheint.

Novalis weist auf den Unterschied zwischen geschriebener, gesprochener und gedachter Sprache. Fügen wir noch hinzu, daß es auch eine geträumte Sprache gibt und eine Sprache, die visionäre Einbrüche bezeugt oder auslöst.

Während des Lesens kommt zunächst nichts anderes vor Augen als das eintönige Bild geschriebenen Textes, schwarze Linien gleichmäßiger Buchstaben, eine graphische Einöde im ganzen, die in keiner Weise je so wie ein statisches oder bewegtes Bild zu faszinieren vermag. Das Schriftbild verschließt sich und fordert anfangs stets Muße und Mühe. Er fordert die Überwindung, zu lesen bevor man sieht. Nur große Freude an Büchern, Ehrfurcht vor Geschriebenem, vermag innere Beziehungen zum Text selbst herzustellen; nur jene, denen »Buchstaben geistige Münzen — Chiffren«¹⁶⁾ bedeuten, werden imstande sein, das Geschriebene selbst, die Graphik der Buchstaben und die gesamte Ordnung und Anordnung der gleichartigen Zeichen auf weißem, reinen Papier zu lieben. Das Geschriebene scheint immer größere Raumeinbußen zu erleiden; die Bildflut dringt weiter vor; die Schrift betextet allenthalben noch, geduldet und graphisch attraktiv gemacht, Plakate, Werbeflächen und Illustrierten-Fotos. Für verfügbare Räume zurechtgebildet und unter den Rand geschoben, reduziert sich in ihr die Sprache aus Raumangel und erleidet den Anfang unabsehbarer Verstümmelung und Zerstörung. »Die Ausrottung des Erlesenen, seine Verarbeitung für den Massenverschleiß, die Anpassung an den Durchschnittsgeschmack sind in vollem Gange und durch nichts aufzuhalten. Das Wort vom Ende der Dichtung liegt in der Luft. Von ihm sprechen die Anhänger des Films, die Herren des Radios . . .«¹⁷⁾ Auch die Mißachtung von Buchstabe und Schrift wirken dazu hin.

Es ist aber nicht die Schrift selbst, auch nicht die Sprache, die sich ins bewegte Filmbild übertragen läßt, sondern das, was ihren Inhalt bedeutet, was sie schildert und meint.

¹⁶⁾ Novalis, Briefe und Werke Bd. 3, Fragmente (2261), Verlag Lambert Schneider Berlin 1943.

¹⁷⁾ Walter Muschg, Die Zerstörung der deutschen Literatur S. 36, Francke Verlag Bern 1965.

Die *Schrift im Film*, heute nur noch als Untertitel in fremdsprachigen Filmen verwendet, hatte zur Zeit des Stummfilms noch ihre eigenen Funktionen, und so störend man diese Zäsuren empfand, die die erklärenden Schriftzeichen hervorriefen, so viel Spannung erzeugte doch das plötzliche Dunkel mit den weißflimmernden Buchstaben. Außerdem wurden damals Schrifttitel sehr eingehend gestaltet und mit zahlreichen Nebeneffekten versehen; als Carl Schenstroem in einem seiner ersten Filme zu Karl Madson sagte, er solle lauter sprechen, entgegnete ihm dieser in Schrifttiteln mit doppelter Größe; beim zweiten Fragen gingen die Buchstaben über die ganze Leinwand. Lupu Piek versuchte immer wieder, die »unkünstlerischen« Titel auszumerzen. In seinem Film »Scherben« strich er sie auch das erste Mal gänzlich, da er die Schrift selbst störend und den Text anrühlich empfand, ohne daß eigentliche Vorteile daraus entstanden wären. Erst durch die Dialoge des Tonfilms erübrigten sich die Probleme der Schrift auf der Leinwand. Wir durften sie aber nicht außer acht lassen. Die Kenntnis dieser frühen Epoche des Films und die eingehende Beschäftigung mit den ästhetischen Problemen des Stummfilms überhaupt sind für die Gegenüberstellung von Film und Literatur unerlässlich.

Eine Erfahrung, die nach der Betrachtung von zahlreichen Stummfilmen immer eindringlicher sich ausprägt, ist folgende: Die heutigen Interessenten-Aufführungen, ohne jede Musikbegleitung veranstaltet, erzeugen über Stunden hinweg eine Stille, an die man sich anfänglich erst gewöhnen muß, eine Stille, die über eine solche Zeitspanne heute einfach nicht mehr erlebt wird.

So kommt die Betrachtung von Stummfilmen dem Leseerlebnis sehr nahe, was bei der Betrachtung des modernen technischen Films nicht annähernd empfunden werden kann.

Gehen wir vom Leseerlebnis aus weiter. Was im inneren Auge über

gelesenen Texten offenbar werden kann, ist weit differenzierter und abwandlungsreicher als das, was als wirkliches fotografiertes Bild je vor Augen kommt. »Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht.«¹⁸⁾ Das innere Auge besitzt auch die Aufnahmekraft für Bilder, die, vor die Netzhaut gestellt, als konfus empfunden würden. Der Lesende nimmt sie ohne Widerspruch in sich auf. Die Bilder des Romans sind auf diese Sehweise des »inneren Sinns« eingerichtet und abgestimmt. Epische Literatur bietet selten »reine Bildanschauung«, die abgemalt oder fotografiert werden kann.

Das innere Auge hat stets noch mit dem Wort zu tun, es erübrigt den Unterschied zwischen »malbaren und unmalbaren Fakten.«¹⁹⁾

Jedes epische Bild ist nicht übertragbar, aber Filme lassen sich zurückübersetzen, wieder in Worte fassen, nacherzählen und beschreiben, auch wenn in der Ausnahme wie in Pudowkins »Sturm über Asien« nach Jean Cocteau »ein Genie nötig wäre, um die Einzelheiten zu beschreiben, die ein solcher Film zeigt.«²⁰⁾

Werden über weite Strecken im Film auch keine Worte gesprochen, so ist doch das Wort überall gegenwärtig. Gerade in den stummen Passagen wird es frei, ordnet, umgreift und registriert das Geschehene. Je mehr Lärm, Musik und seichtes Gerede, desto entfernter,

¹⁸⁾ Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche in 24 Bänden, Artemis Verlag Zürich 1950.

Bd. 14, Schriften zur Literatur. »Shakespeare als Dichter überhaupt«, S. 756f.

¹⁹⁾ Lessing, Werke in drei Bänden, Carl Hanser Verlag München 1950, Bd. 3 Laokoon S. 75.

²⁰⁾ Jean Cocteau, Gespräche über den Film, Bechtle Verlag Eßlingen 1954, S. 66.

ausgeschlossener ist das Wort. Es bildet die Brücke vom Filmbild zum inneren Auge, den einzig möglichen Weg, über Gedanken die andrängende Bildflut zu bewältigen. Je weniger man über es verfügt, je größer werden die Bereiche der neuen Gattung, aus denen es unverseht hervorgeht. In ihnen erst geschieht, daß Bilder in ähnlicher Rangart wie Dichterworte entstehen; zu ihrem Ursprung hin gesehen, ist die Grenze Wort — Bild nicht erkennbar.

Die *Landschaft des Films* ist der Landschaft der Wirklichkeit zugeordnet und wir brauchen für sie keinen besonderen Namen. Für die Landschaft des Romans, die vor dem inneren Auge sich ausbreitet, verwenden wir den einfachen Terminus »Leselandschaft«, um die Untersuchung zu erleichtern. Die Räume dieser Landschaft sind die wandelbarsten und subjektivsten, und nur aus subjektivem Empfinden heraus ist es möglich, in sie einzudringen. Der Leselandschaft eignen gewisse Züge, die sie zu etwas ganz anderem machen als die Landschaft, die in Wirklichkeit vor Augen kommt. Wie sie, enthält sie zwar Menschen, Häuser, Bäume, Felder und Seen, aber alles das, was sie umschließt, ist unbegrenzt wandlungs- und veränderungsfähig. Genauer: die Leselandschaft bildet sich schon über Seiten hinweg völlig um und offenbart sich vor dem inneren Auge in stets neuen Dimensionen und Farben, auch wenn sie nur einmal auf *eine* Weise beschrieben, auch wenn der Lesende von ihr nur in knappen Andeutungen unterrichtet wurde. Im Gegensatz zur Landschaft des Films ist sie, wenn etwas in ihr geschieht, nicht dauernd vor Augen, sondern sie läßt sich auflösen, vergessen, aber auch heraufbeschwören und verwandeln. Durch besondere Geschehnisse in ihr können ihre Züge sich diesen Geschehnissen als »behütende, mitfühlende Umgebung«²¹⁾ anpassen. Fontane spricht vom »Roman seiner Phantasie«²²⁾, er bildet sich im Lesenden gleichsam

²¹⁾ Hermann Kunisch, Adalbert Stifter, Mensch und Wirklichkeit, S. 72 Duncker u. Humboldt Verlag Berlin 1950.

²²⁾ Fontane, Cecile S. 305 a.a.O.

nochmals über den Grundschilderungen des Autors und weist mitunter weit über sie hinaus.

Die Leselandschaft kommt der geträumten Landschaft näher als der fotografierten »Traumlandschaft« des Films. Die Landschaft des Films ändert sich nur durch Verschiebungen des Blickwinkels und durch den Standort der Kamera, sie verändert sich selbst nicht, es sei denn durch natürliche, fotografierbare Einwirkungen.

Die Leselandschaft ändert sich fortgesetzt ihrer Stimmung und ihren Inhalten gemäß. Alle Gegenstände und Figuren innerhalb der Leselandschaft ändern aber nicht nur ihre Positionen, sondern auch sich selbst. Ein kleiner Raum kann sich in den nächsten Abschnitten plötzlich zu einem Saal ausweiten und im folgenden Kapitel wieder Raum werden, während die Farbe seiner Wände sich verdunkelt und erhellte, ohne daß davon auch nur ein Wort zu lesen wäre.

Die Leselandschaft bleibt nach allen Dimensionen hin offen, und von allen Seiten umgibt sie den Eindringenden. Das nähert sie wiederum der wirklichen Landschaft im Gegensatz zur Landschaft des Films, die doch nur von einer Seite her, dem dunkel abgeschlossenen Parkettraum, erlebt werden kann. Nahezu alle Gestalten und Figuren haben in der Leselandschaft Raum, werden verstanden und bilden sich um, bis sie das innere Auge aufnimmt.

Die gelesene Landschaft überragt die wirkliche Landschaft mit nie ausgesprochenen Worten. Sie ist die eigentliche Landschaft der Dichtung, der »Zaubergarten der Poesie«; sie ist mehr noch als die geschriebene und gedichtete Landschaft des *einen* Autors, auf den sie zurückgeht; in ihr werden die »inneren Stimmungen und Gemälde oder Anschauungen«²³⁾ offenbar, in ihren Räumen erfährt

²³⁾ Novalis, Fragmente Bd. 3 (2347) a.a.O.

die »innere Malerei und Musik«²⁴⁾ der Poesie ihre Vollendung. Aus diesen Bereichen heraus ist sie den Landschaften des Filmes überlegen. Fotografierte, bewegte Bilder dulden selten Worte und Wunder über sich, sie sind »endgültig«, und nur die Bewegung, die die Apparatur ihnen abzwingt, täuscht über ihre Erstarrtheit hinweg. Doch vieles deutet darauf hin, daß diese Überlegenheit der Literatur zu irgendeinem Zeitpunkt einmal beendet ist, wenn nämlich die Fähigkeit, sich in dieser Landschaft zu beheimaten, erlischt.

ZWEITES KAPITEL

Die erste Phase der Übertragung literarischer Vorbilder auf den Film beginnt mit der Wahl des Stoffes durch den Produzenten, denn die Stoffwahl geschieht bereits unter Aspekten, die auf die Umsetzung und Gestaltung der literarischen Vorlage grundlegende Einflüsse ausüben. »Im Wirkungsbereich des Produktionsleiters vereinigen sich wirtschaftliche und künstlerische, organisatorische und technische Aufgaben; in seiner Person bildet sich die Synthese aus wirtschaftlichem und künstlerischem Wissen und Gewissen, aus industriellem und individuellem Schaffen, aus geschäftlichen und kulturellen Zielen. Er muß über alle Voraussetzungen verfügen, um die im Produktionsvorgang auftretenden Schwierigkeiten zu überwinden. Der Produktionsleiter ist der künstlerisch fundierte Kaufmann oder der kaufmännisch fundierte Künstler von Einfühlungsfähigkeit, Organisationsbegabung und technischem Verständnis.«²⁵⁾

Diesen sehr theoretischen Vorstellungen von den Fähigkeiten und Pflichten eines Produktionsleiters steht eine anders geartete Wirklichkeit gegenüber. Wohl wirken wirtschaftliche und mitunter auch

²⁴⁾ Novalis, Fragmente Bd. 3 (2347) a.a.O.

²⁵⁾ Iros, Wesen und Dramaturgie des Films S. 429 a.a.O.

künstlerische Belange auf die Entscheidung des Produzenten für ein bestimmtes Stoffgebiet ein, doch im Raum der Unberechenbarkeiten und des Zufalls, der sich in der Nähe des Filmes bildet, lassen sich von Fall zu Fall andere und immer neue, oft sehr ernüchternde Gründe aufzeigen. Der Produzent (Utz Utermann), nach seiner Entscheidung für die filmische Adaption von Theodor Fontanes »Effi Briest« befragt, gab als Hauptgrund seiner literarischen Stoffwahl zu, in Effi eine »geeignete Rolle« für einen Star seiner Produktion (Ruth Leuwerik) gefunden zu haben. Alle anderen Belange gruppieren sich dann um diesen Hauptgrund, die geschäftlichen und die künstlerischen; und die künstlerischen Belange stärker als bei Gebilden, die ohne literarische Vorlage zustande kommen, den es liegt im Gehabe der kommerziellen und künstlerischen Arrangeure des Films, immer wieder zu betonen, daß »man dem Dichter möglichst wenig am Zeug flicken dürfe«, daß »man seinen Werken Achtung entgegenbringen« und daß »man die Übertragung möglichst werkgetreu veranstalten müsse.«

»Die Kulturindustrie kann sich rühmen, die vielfach unbeholfene Transposition der Kunst in die Konsumsphäre energisch durchgeführt, zum Prinzip erhoben, das Amüsement seiner aufdringlichen Naivität entkleidet und die Machart der Waren verbessert zu haben. Je totaler sie wurde, je unbarmherziger sie den Outsider, sei's zum Bankrott, sei's zum Syndikat zwang, um so feiner und gehobener ist sie zugleich geworden . . .«²⁶⁾ Der seriösen Stoffwahl folgt eine dem Stoff angemessene »dezenste« Gestaltung.

Da die Gesamtkonzeption eines literarischen Stoffes im filmischen Adaptionsvorgang zwar gestrafft wird, aber nicht völlig umgangen werden kann, entfällt bei der Übernahme literarischer Werke

²⁶⁾ Max Horkheimer und Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 161, Querido Verlag Amsterdam 1947.

durch den Film zunächst einmal die Grundlücke der Fabel, die jede ausschließlich aus publikumswirksamen Elementen gegliederte »Story« routinierter Drehbuchautoren von Anfang an kennzeichnet. Aber die bekannte Forderung des schon durch Verleihverträge verpflichteten Produzenten nach Sicherheit um jeden Preis, seine Vorstellung vom Geschmack des Konsumenten und seine durch Filmligen, die Liga des Anstandes und den Kodex Hays erzeugte moralische Bedrängnis lassen ihn selbst in Literaturwerken sichten und ändern, was ständig zur Bildung klischerter Details führt, die die Gesamtkonzeption der filmischen Übertragung entwerten.

Eugen Wirth²⁷⁾ gibt in seiner Dissertation über die Stoffprobleme des Films einen Überblick über *filmische Vorzugsthemen* wie: Gerichtsverhandlungen, Duelle, Liebe zwischen zwei ungleichen Partnern, rasche Liebeseroberungen, Dreieckskonstellationen, unvermittelt glückliche Änderung der Verhältnisse, Rahmenhandlungen, Hochzeiten, Schilderungen aus dem Leben sozial Privilegierter, aus dem Leben von Künstlern, Filmstars, Alkoholikern und Gangstern, und andere mehr. Diese filmischen Vorzugsthemen oder Topoi, wie er sie nennt, sind äußerst vielschichtig und verflochten und splintern in unzählige, immer wieder verwendete publikumswirksame Spezialelemente (Untertopoi) auf.

Graham Greene zeichnet im folgenden nichts anderes als eine Aneinanderkettung solcher für den Film typischen klischerter und fungiblen Details: »Ich wünschte ihm Gute Nacht und begab mich ins Kino nebenan. Errol Flynn — oder vielleicht war es Tyrone Power (ich kann die beiden nicht unterscheiden, wenn sie Trikot-hosen tragen) — schwang sich an Seilen durch die Luft, sprang von Balkonen in die Tiefe und ritt auf einem ungesattelten Pferd in eine Morgenröte von Technicolorfarben. Er rettet eine Jungfrau,

²⁷⁾ Eugen Wirth, Stoffprobleme des Films, Diss. Freiburg 1952.

tötete seinen Feind und führte schließlich ein Leben, das durch Zauber gegen alle Anfechtungen gefeit war.«²⁸⁾

Auch in der Literatur lassen sich gleichartige Beispiele aufzeigen. Fast das gesamte frühe Romanschaffen des nachrevolutionären Spanien etwa blieb befangen im sogenannten »Casticismo«, was nichts anderes ist als eine Erstarrungsform — krisenartig, und gegenwärtig schon im Abklingen — klischerter, rückgewandter Milieu- und Kastenschilderungen »aus dem Leben der Adligen, Großagrarier, Toreros, Ordensfrauen, Kleinstadtpatriarchen und Flamencotänzerinnen«²⁹⁾, die mit einem Mal allseitig in Gebrauch kamen. Klischeebildungen solcher Art zeigen sich bei allen filmischen Adaptationen. Wo sie in der Vorlage nur im Ansatz blieben, werden sie durch den Adaptionsvorgang vollendet; wo sie nicht vorhanden waren, werden sie hinzu erfunden und in die Bildpartitur eingefügt. Vorzugsthemen, aus literarischen Werken von Rang entnommen, verlieren in der mannigfaltig eintönigen Variation durch den Film ihre originale Prägung und zerstören im Bewußtsein der Betrachter auf gefährliche Weise Wert und Schönheit der Vorbilder, aus denen sie sich herleiten.

Effi Briest in der Umgebung von Domestiken, pommerschem Landadel und Pferden, die rascheste Liebeseroberung durch Instetten, der gesellschaftliche Skandal, das Duell zwischen Instetten und Crampas und das wilhelminische Dekor boten dem Produzenten über die Starbesetzung der Effi hinaus weitere Grundlagen, um die sich eine nach seinen Erfahrungen »wirksame« Filmhandlung bilden ließ. Daß diese Erfahrungen des Produzenten »nicht der Wirklichkeit entstammen, sondern den Filmen, die mit Erfolg gelaufen sind«³⁰⁾, macht sich » für die gesamte Bildgestaltung bis herab zur

²⁸⁾ Graham Greene, *Der stille Amerikaner* S. 309, Paul Zsolnay Verlag Wien 1956.

²⁹⁾ Aus meiner Korrespondenz mit Enrique Barth, Madrid.

³⁰⁾ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* S. 193, Rowohlt Verlag Berlin 1932.

Kameraeinstellung«³¹⁾ bemerkbar, wenn, wie um Effis Angst zu bedeuten, wehende Stores, am Fußboden schleifende Plüschvorhänge und optisches und musikalisches Dunkel, also ausschließlich schablonenhafte Mittel in Gebrauch kamen, die — total fungibel — ebenso die Angst eines anderen Geschöpfes in einer anders gearteten Fabel hätten verdeutlichen können.

Die Gestaltung der Verbindung Instetten — Effi — Crampas trat in der filmischen Adaption in den Vordergrund, die Gesellschaft des *Fin de siècle* bildete lediglich die Akzente. Die Beziehungen zweier Menschen mit der Konfliktsbildung durch das Hinzutreten eines Dritten war schon seit je ein besonderer Filmtopos, der sich, im Gegensatz zu den jeweils differenziert und original abgehandelten Topoi der Literatur, völlig der Machart anderer filmischer Gestaltungen gleicher Thematik unterworfen hat, was bei der Häufigkeit des Gebrauchs nicht mehr vermeidbar war. »Die Konkurrenz zweier Menschen um einen geliebten Partner — der Mann zwischen zwei Frauen oder die Frau zwischen zwei Männern — dieses Vorzugsthema erscheint in 81⁰/10 aller Filme.«³²⁾

Es scheint dieser Grundtopos selbst, abgesehen davon, daß er durch die filmische Übertragung Klischee wurde, von der originalen Vorlage her einen Anhauch von Kühle über das gesamte filmische Gebilde zu breiten. Der Konflikt zwischen Effi und Instetten erfährt auch durch den Einbruch eines Dritten letztlich keine neuen Impulse, so daß man von einer »Konstellation«, wenn auch nicht »Konstruktion«, sprechen darf, die eben zustande kam, weil die Verbindung *zweier* Menschen, »von denen so unglaublich viel zu sagen wäre«³³⁾, nicht bewältigt wurde. »Und als ich mein Drama schrieb, wie irrte ich da. War ich ein Nachahmer und Narr, daß

³¹⁾ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* S. 193 a.a.O.

³²⁾ Eugen Wirth, *Stoffprobleme des Films* S. 132 a.a.O.

³³⁾ Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* S. 22. Rainer Maria Rilke, *Ausgewählte Werke* Bd. 2, Insel-Verlag 1951.

ich eines Dritten bedurfte, um von dem Schicksal zweier Menschen zu erzählen, die es einander schwer machten? Wie leicht ich in die Falle fiel. Und ich hätte doch wissen müssen, daß dieser Dritte, der durch alle Leben und Literaturen geht, dieses Gespenst eines Dritten, der nie gewesen ist, keine Bedeutung hat, daß man ihn leugnen muß.«³⁴⁾

Die sonst so fehlgelungene filmische Adaption von Rilkes »Cornet« bekam durch den Haupttopos, die Liebe des Cornet zur Schloßherrin (Anita Björk), Züge eigenartiger Schönheit, die nicht zuletzt auf seine Unberührtheit und Seltenheit zurückzuführen sind.

Rudolf Jugert, der Regisseur des zweiten Films, der nach Theodor Fontanes »Effi Briest« hergestellt wurde, fand in der Gegenüberstellung von Effi, Instetten und Crampas Züge, »die diesen Konflikt einem breiten Publikum im Jahre 1956 interessant machen konnten« (Jugert). Er nannte Verschiedenes: »Ein Teil des Publikums findet den Stoff museal interessant, nur weil es heute nicht mehr so ist, — ein anderer Teil des Publikums, gewisse Beamten- und Offizierskreise, deren restaurative Einflüsse heute wieder überall durchsickern, würden sich mit Instetten zum Beispiel mühelos identifizieren, weil sie genau so »veraltet« reagieren würden, wenn es ihnen heute noch möglich wäre. Sie werden sich an unserem Film gewissermaßen theatralisch abreagieren.«

Rudolf Jugert sagte, daß ihm daran gelegen war, in der Bearbeitung des Stoffes aus seiner Sicht »leise Kritik zu üben an den rückgewandten Gepflogenheiten gegenwärtiger Gesellschaftskreise, wozu der Roman Theodor Fontanes verschiedene Ansatzpunkte bot.«

Diese Kreise wurden zwar durch den Film angesprochen, aber auf eine für sie angenehm bestätigende Weise, — der Spiegel wurde

³⁴⁾ Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge S. 21 a.a.O.

ihnen nicht vorgehalten. Symptomatisch für die Stoffwahl wie für die formale Gestaltung wurde gerade das Gegenteil: daß sich im Roman selbst keine Handhaben ließen, ernstlich zu demaskieren und zu kritisieren, und daß der Film, der sich in dieser Hinsicht treu an die literarische Vorlage hielt, dem Wunsche der finanziell Interessierten entgegenkam, sich durch Neutralität von Form und Fabel allseitig zu sichern.

»Es gehört schon eine gewisse literarische Erfahrung dazu, um die unüberbietbare Diskretion in der Darstellung eines hochverfänglichen Stoffes als exakte Entsprechung der herrschenden gesellschaftlichen Prüderie überhaupt zu bemerken und zu genießen: beide Lebenserscheinungen werden respektvoll toleriert, das sittliche Anrecht auf erotische Wunscherfüllung nicht weniger als die Prüderie, die naturhafte Sinnenlust ebenso wie das gesellschaftliche Tabu, das die Gesellschaft darüberlegt. Was einer bürgerlichen Generation, der die siegreiche Emanzipation der Frau und der Jugend noch in allen Nerven zuckt, ganz unvollziehbar erscheint, das hat in Fontanes Roman eben noch seine literarische Darstellung gewonnen: das schonsame Verständnis für die Narrheit und Rohheit gesellschaftlicher Vorurteile, die ständige Überheblichkeit, die barbarische Verfügung über Minderjährige, den Ehrenkodex, alle Art von Streberei, Vergnügungssucht, Oberflächlichkeit und *Médisance*. Dieser seltsam unironische Realismus mündet in eine wehmütig verzeihende Stimmung ohne jedes revolutionäre Pathos. Man kann diese versunkene Zeit immer noch genießen, als ob es eine gute alte Zeit wäre, die in dieser deutsch-preußischen Forsyte-Saga der Gründerjahre breit, geduldig und liebevoll abgebildet ist.«³⁵⁾

Die Schwerpunktsverteilung innerhalb der heutigen Gesellschaft, also des Publikums, das sich durch den Film ansprechen oder nicht

³⁵⁾ Fritz Rahn, *Der Ruhm der Effi Briest* (Buch und Leben, Europ. Buchklub Verlag Stuttgart, August 1956).

ansprechen lassen will, ist, wenn man tiefer blickt, anders und komplizierter; die Belange des in der westdeutschen Konjunktur arri-
vierten Bürgertums decken sich in eigenartiger und fragwürdiger
Weise mit jenen »schonsamen Verständnis«. Die Teile des jungen
Publikums jedoch, denen solche Konflikte »ganz unvollziehbar«
erscheinen, die »Außenseiter«, bilden lediglich solange die extreme
aber schwache Antwort auf diese Gesellschaft, bis sie sie selbst un-
widerruflich zu ihrem Bestandteil macht. Jene Filmproduktion,
»die zu neunzig Prozent in Händen von Leuten ist, die ein Inte-
resse an der Stabilisierung einer Gesellschaftsordnung haben, in der
es ihnen gut geht, die ein Interesse daran haben, revolutionäre
Energien abzubiegen«³⁶⁾, fand gerade in der Fabel der »Effi Briest«
genau das, was sich ihrer Vorstellung nach mit den altbewährten
Mustern des deutschen Gesellschafts- und Konfektionsfilms in
Übereinstimmung bringen ließ.

Effis harte Bestrafung nach ihrem »Schritt vom Wege« wird durch
die filmische Adaption nicht etwa abgemildert oder ad absurdum
geführt, sondern sie involviert den Mahnruf einer durchaus ernst
genommenen »Moral von der Geschichte«. Eugen Wirth konnte in
seiner Dissertation ähnliche Tendenzen aufzeigen. »Im Film sieht
man verhältnismäßig wenig außereheliche intime Beziehungen;
von diesen wenigen ist ein Teil noch in belanglose Nebenhandlun-
gen verlegt, ein anderer Teil wird ausgesprochen negativ gewertet.
Genau dasselbe gilt für Ehebruch und Scheidung.«³⁷⁾ Aber über die
Auswirkungen dieses Moralkodex, den der Film schuf, macht er
sich ein völlig falsches Bild, wenn er folgendes sagt: »Diese Mora-
lität des Films ist weder das Zeichen einer überlebten Spießbürger-
lichkeit, noch ist sie dem Film irgendwie als besonderes Verdienst
anzurechnen. (!) Von soziologischen Gesichtspunkten aus ist sie
allerdings sehr nützlich; ohne sie wäre bei der Massenwirkung und

³⁶⁾ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* S. 195 a.a.O.

³⁷⁾ Eugen Wirth, *Stoffprobleme des Films* S. 319 a.a.O.

ungeheuren Verbreitung des Films das Sozialgefüge wahrscheinlich schwer geschädigt worden.«³⁸⁾ Bei der filmischen Adaption literarischer Werke führen derartige Argumente, die mit den Plänen der Finanziere und Produzenten in gefährlicher Weise übereinstimmen, zu Umwertungen der originalen Struktur zu Gunsten kleinbürgerlicher Gerechtigkeitsvorstellungen, aber nicht nur das – diese ständigen Umwertungen paralysieren in weiten Publikumsschichten den Sinn für das Wirkliche überhaupt. Daß sie bei der Übertragung von Theodor Fontanes »Effi Briest« auf den ersten Blick gar keine solchen Umwertungen vorzunehmen brauchten, mochte für die Produzenten bei der Stoffwahl von ausschlaggebender Bedeutung gewesen sein.

Aber gerade das, was sie vordergründig mit hinübernahmen, bildet das eigentlich Intransponible im Stil Fontanes, seine Zurückhaltung, seine Streitlosigkeit, seine Scheu und sein Abstand gegenüber allem Verstiegene und Überzüchtete, seine Sanftmut, alles das, was mit *Humanität* oder noch besser mit *Liebe* zu bedeuten wäre.

Als weiteren Grund für die Stoffwahl von Theodor Fontanes »Effi Briest« nannte Rudolf Jugert den großen Erfolg der ersten Verfilmung des Romans, die unter dem Titel »Der Schritt vom Wege« unter der Regie von Gustaf Gründgens, mit Marianne Hoppe als Effi, sechzehn Jahre früher (1939) zustande kam. »Diese erste Verfilmung ist heute noch weiten Kreisen in guter Erinnerung, und wir versprochen uns durch die Mundpropaganda des ersten Publikums auch für unser Remake Zuspruch und Interesse.« (Jugert.) Die Erinnerung an die erste Verfilmung scheint heute größere Wirkungen auszulösen als die Besinnung auf den Roman selbst.

Da man aber schon sämtliche Rechte der alten Verfilmung erwarb, warum konnte man da nicht auf diese erste Verfilmung, die ja

³⁸⁾ Eugen Wirth, Stoffprobleme des Films S. 319 a.a.O.

geglückt war und ein Erfolg wurde, zurückgreifen und auf eine Wiederholung verzichten? Rudolf Jugert gab folgende Antwort: »Die erste Verfilmung ist einfach formal veraltet. Das heutige Publikum würde lachen über die Art der Bewegungen der Schauspieler und über die damalige Auffassung der Mode. Wir mußten vieles ändern, woran das Publikum beim Betrachten der ersten Verfilmung Anstoß genommen hätte. Die Beurteilung über Menschen und Mode um 1900 aus der Sicht des Jahres 1939 oder aus der Sicht des Jahres 1956 ist außerordentlich verschieden.«

Das breite Publikum hat der Wiederaufführung alter erfolgreicher Filme in den seltensten Fällen Interesse und Verständnis entgegengebracht, sie bleiben den Studios und Filmklubs vorbehalten; es zieht das perfekte, nach den neuesten technischen Gesichtspunkten gefertigte Remake, mit geringen Ausnahmen, Rückgriffen auf ältere Filme vor, die ihre Remakes oft formal und inhaltlich weit übertrroffen haben.

Zusammengefaßt gelten die angegebenen Gründe für die Stoffwahl von Theodor Fontanes »Effi Briest« im besonderen auch für die Entscheidung zur filmischen Übertragung literarischer Vorlagen im allgemeinen; Der Zufall, der bei allen diesen Entscheidungen eine Rolle spielt, beansprucht ein größeres Feld als die anderen kontrollierbaren Gründe; um einen beliebten Star »groß herauszubringen«, werden willkürlich auch in anderen Fällen Literaturwerke herangezogen, in denen sich Vorbilder auffinden lassen, die jenem Star »auf den Leib geschrieben sind«; ebenso beeinflussen die »prophylaktischen« Wirkungen, die man sich errechnete, die Stoffwahl für andere filmische Adaptionen literarischer Werke; auch der Erfolg einer früheren Verfilmung veranlaßt andere Produzenten, nochmals auf die literarische Vorlage zurückzugreifen. In den seltensten Fällen aber wurde ein Roman um seiner selbst willen, um des Sinns und der Schönheit willen, die sie darin fanden, von den Produzenten zur Übertragung erwählt.

DRITTES KAPITEL

Die nächste und wichtigste Phase umgreift die Arbeitsbereiche des Filmautors; bei Übertragungen literarischer Vorbilder besonders stehen seine Leistungen im Rang neben denen des Regisseurs. Er bildet die ausgewählten Stoffe um, bis sie den dramaturgischen und technischen Erfordernissen des Films entsprechen und bietet dem Regisseur mit diesen neu konzipierten Fabeln, in denen sich alles auf Sichtbarkeit hinordnet, die Grundlage für seine Erfolge. Sie sind zum großen Teil abhängig davon, in welchen Dimensionen die gelesene Landschaft mit ihren Inhalten in ihm lebendig wird, ob der Lichtstrahl aus dieser Landschaft wie durch ein Spektrum sich in mannigfaltigen Farben in seinem Inneren bricht, oder wie durch eine Röhre hindurchgeht und nichts als Lichtflecken hinterläßt.

Die Auffassungen über Aufgaben und Pflichten von Drehbuchautoren, zu denen man im Laufe der Zeit gelangte, fanden zahlreiche Formulierungen: Drehbuchautoren sollen »ein hochentwickeltes Bild- und Situationsgedächtnis«³⁹⁾ haben, die Fähigkeit, »Geschichten lieber in Bildern als in Begriffen«⁴⁰⁾ zu erzählen, »neben einer starken Bildphantasie auch Verständnis für Komposition und Raumeinteilung«⁴¹⁾ haben, sie sollen »ein ausgeprägtes Gefühl für die Regeln des zeitlichen Ablaufs von Musik und Theaterstücken«⁴²⁾, »ein leidliches Verständnis für technische Vorgänge«⁴³⁾, »ein großes Wissen um filmische Dinge und eine abgerundete Allgemeinbildung«⁴⁴⁾ haben. »Wie jeder Schriftsteller« sollen sie »die Gabe haben, ein Stoff zu finden, zu gestalten und mit

³⁹⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 31 a.a.O.

⁴⁰⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 31 a.a.O. (Als Hinweis auf die Fragwürdigkeit dieser Darstellung vgl. S. 132 Mitte, Eisenstein.)

⁴¹⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 31 a.a.O.

⁴²⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 31 a.a.O.

⁴³⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 31 a.a.O.

⁴⁴⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 31 a.a.O.

glaubhaft lebendigen Menschen zu bevölkern«. ⁴⁵⁾ Die Hauptbegabung des »perfekten Drehbuchschreibers« liegt in der »präzisen optischen und szenischen Zerlegung eines Filmstoffes in jene kleinsten Einheiten, die sich durch den ständigen Wechsel der Kameraeinstellungen ergeben«. ⁴⁶⁾ »Da er in der eigenen Erfindung von Filmstoffen nicht immer so einfallsreich und schöpferisch ist, wie sein anders gearteter Kollege (!) – (der Schriftsteller) –, hält er sich vorzugsweise an schon vorhandene Vorlagen. Er ist der ideale Bearbeiter von Romanen und Filmtreatments.« ⁴⁷⁾ Oder: »Wenn der Dichter die Idee gegeben hat, die Story, die Filmnovelle, und der Ermunterung zum Abfassen eines kurzen Exposés gefolgt ist, kann er abtreten und tut auch gut daran, denn die weitere Verarbeitung obliegt Filmautoren, die oft auf die Idee des Dichters verzichten und ihre Filmhandlung aus Roman- oder Theaterliteratur herauschälen, nur bedacht auf Stoff in jeweiligem Kinogeschmack.« ⁴⁸⁾ Bei allen Diskussionen über Drehbuchautoren und Filmszenaristen wird regelmäßig in verschiedenen Zusammenhängen von *Dichtern* gesprochen. »Ein Drehbuchautor ist kein *Dichter*, aber ein *Dichter* kann ein Drehbuchautor sein. Denn es wäre vollkommen verkehrt zu glauben, ein Kunsthandwerk würde nur von einem Handwerker und könne nicht von einem Künstler beherrscht werden.« ⁴⁹⁾ Wie in anderen Ländern »müßte der Film in Deutschland durch seine *Dichter* einen poetischen Antrieb und eine solide dramaturgische Basis bekommen. Aber nirgends ist die Literatur so lebensfremd und unnatürlich, so anspruchsvoll gespreizt und bildungsüberladen, so unplastisch und unsinnlich als gerade in Deutschland«. ⁵⁰⁾ »Der *Dichter*« habe sich »verantwortungslos vom Leser entfernt. Losgelöst von der Gemeinschaft maßt er sich an, auf die Formen des

⁴⁵⁾ Heinrich Fraenkel, Unsterblicher Film S. 99 Kindler Verlag München 1956.

⁴⁶⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 33 a.a.O.

⁴⁷⁾ Geiger, Zauberei in Zelluloid S. 33 a.a.O.

⁴⁸⁾ Kutscher, Grundriß der Theaterwissenschaft S. 373, Kurt Desch Verlag München 1949.

⁴⁹⁾ Gottfried Müller, Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films S. 126, Konrad Triltsch Verlag Würzburg 1954.

⁵⁰⁾ Joseph Gregor, Das Zeitalter des Films S. 181, Reinhold Verlag Wien 1932.

Kunstgewerbes, wie es die Erzeugnisse des Films, der Presse (!) und der Unterhaltungskunst sind, verachtungsvoll als gemeine Pöbelwerke herabzublicken.«⁵¹⁾ »Der schlechte Film eines *Dichters*, der Regie führt, ist immer noch künstlerischer als ein guter Film eines Regisseurs, der zu dichten beginnt.«⁵²⁾ Und dagegen: »Wer ein gutes Filmmanuskript schreiben kann, der kann nur aus äußerlichen Gründen unfähig sein, selbst im Atelier Regie zu führen. Es kann ihm zum Beispiel die Atelierroutine fehlen. Denn er ist nicht ein Mann des Papiers und der Feder, sondern der Kamera und des Filmstreifens. Er ist kein Schriftsteller, und ein Filmmanuskript ist keine Literatur. Deshalb ist der Appell an die *Dichter*, mit dem sich die Filmproduzenten von Zeit zu Zeit bei den Intellektuellen beliebt und hoffähig zu machen suchen, so sinnlos.« »Es ist sehr zu hoffen, daß die *Dichter* in ihrem eigenen Interesse und in dem der Filmkunst dieser Verlockung, die breiten Ruhm und gute Einnahmen verspricht, widerstehen werden. Denn sie würden keine gute Figur (!) machen. Man verlangt von Eisenstein und Pudowkin nicht, daß sie Romane schreiben, also verlange man von Zuckmayer und Döblin keine Filme.«⁵³⁾

Vieles in diesen Stellungnahmen ist widerspruchsvoll, verschiedene Probleme sind einerseits zu kompliziert gesehen, manches ist simplifiziert worden. Eine große Anzahl von Schriftstellern von Rang, die ihre eigenen Werke selbst oder mit Hilfe erfahrener Szenaristen erfolgreich auf den Film übertrugen, steht jenen Autoren gegenüber, die ohne literarischen Ruhm als reine Szenaristen ebenso erfolgreiche Filme selbst konzipierten oder nach literarischen Vorbildern zustande brachten. Die Wirkungsbereiche der Schriftsteller können sich in Beratungen und Hinweisen schon erschöpfen, sie können sich aber auch über alle Phasen der filmischen Übertragung

⁵¹⁾ Müller, Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films S. 127 a.a.O.

⁵²⁾ Gregor, Das Zeitalter des Films S. 185 a.a.O.

⁵³⁾ Arnheim, Film als Kunst S. 222 a.a.O.

ausbreiten und in der Regiearbeit, der Inszenierung ihrer eigenen originalen Vorwürfe enden.

Im Zusammenhang mit gelungenen filmischen Übertragungen denken wir an die Mitarbeit von Autoren wie Somerset Maugham, Noel Coward, Graham Greene, J. B. Priestley, Hemingway, Steinbeck, Thornton Wilder, Arthur Miller, Edna Ferber, Tennessee Williams, Jean Cocteau, Joseph Hayes, Jean Paul Sartre, Thomas und Heinrich Mann, Berthold Brecht, Carl Zuckmayer, Hans Werner Richter, Erich Kästner und vielen anderen.

Ganz besonders stark sind die Verbindungen der russischen Gegenwartsliteratur mit dem sowjetischen Film. »Die Literatur soll an der Sache des Films lebhafteste Teilnahme bekunden. Man muß die Szenarien nicht für uns Literaten machen, das ist unsere Sache«, lesen wir im Stenogramm einer Rede Gorkis, die anläßlich einer Zusammenkunft von Schriftstellern und Filmfachleuten in Moskau gehalten wurde.

»Alexej Tolstoi schrieb zusammen mit dem Regisseur Petrow das Drehbuch zu dem zweiteiligen Film ›Peter I‹, wobei der zweite Teil des Drehbuchs früher geschrieben wurde als der letzte Teil des Romans, und die Arbeit am Drehbuch erwies sich als außerordentlich nützlich für die Abschlußarbeit am Roman.«⁵⁴⁾ Michael Scholochow arbeitete mit an den Versuchen, sein groß angelegtes Epos »Der stille Don« auf den Film zu übertragen. »Wsewolod Wischnewski half innerhalb von zwei Jahren (!)⁵⁵⁾ bei der Herstellung des Films ›Wir aus Kronstadt‹.«⁵⁶⁾

Es ist interessant, festzustellen, daß es sich trotz solcher Filmnähe

⁵⁴⁾ Lebedew, Literatur und Film S. 11 a.a.O.

⁵⁵⁾ In Deutschland dauert die Herstellung eines Spielfilms durchschnittlich nicht länger als 6 Wochen.

⁵⁶⁾ Lebedew, Literatur und Film S. 11 a.a.O.

der sowjetischen Gegenwartsliteratur in den Originalen eigentlich nie um eine »auf den Film schielende Romankonzeption«⁵⁷⁾ handelt, sondern daß die originalen Werke ihrer Gattung gemäß breit und ausladend entstanden und in völlig neue Formen gebracht werden mußten, bevor man sie auf den Film übertrug.

In Deutschland hat sich der Schwerpunkt der filmischen Arbeit immer mehr auf die Seite der reinen Szenaristen verlagert. Die Gründe hierfür liegen in den Krisenerscheinungen und der Autorenarmut der deutschsprachigen Literatur überhaupt. Diese »Armut rührt davon her, daß die Autoren zerstreut, verstummt oder umgekommen sind, daß mit dem Judentum auch die hohe jüdische Begabung und Intelligenz verschwunden ist und daß geniale junge Talente fehlen«.⁵⁸⁾ »In Deutschland ist der Glanz des einstigen Literaturbetriebs, den zuletzt noch Thomas Mann repräsentierte, in alle Winde zerstoßen . . . die Verwüstungen sind so groß wie nirgends. Keine Propaganda kann darüber hinwegtäuschen, daß das literarische Leben darniederliegt.«⁵⁹⁾

Die Diskussionen über die Initiative berühmter Autoren bei der Herstellung von Filmen und Literaturübertragungen verlieren dadurch in unseren Bereichen weitgehend ihren Sinn. Man wird sich vor allem in der deutschsprachigen Produktion damit abfinden müssen, daß die ganz und gar auf den Filmbetrieb eingestellten Szenaristen an ihre Stelle treten. Sie können bei der Übertragung literarischer Vorbilder großen Schaden anrichten, wenn sie die originalen Fabeln auf den Geschmack des Publikums hin verfälschen, sie könnten aber auch zu objektiven Interpreten werden, denen die sinngerechte Übertragung der Originalstoffe ein ernstes Anliegen bedeutet.

⁵⁷⁾ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung* S. 148, Querido Verlag Amsterdam 1947.

⁵⁸⁾ Muschg, *Die Zerstörung der deutschen Literatur* S. 34 a.a.O.

⁵⁹⁾ Muschg, *Die Zerstörung der deutschen Literatur* S. 33 a.a.O.

Wir werden nun näher darauf eingehen müssen, wie sich die Beziehungen der Szenaristen zu den literarischen Vorbildern gestalten, deren Bearbeitung die Produktion ihnen in Auftrag gab. Sehr oft werden nur die zur Übertragung ausgewählten Romane selbst gelesen. Das Gesamtwerk des Autors jedoch, von dem aus sich so vieles Wichtige zur Verwirklichung des *einen* Werks evozieren ließe, bleibt in den meisten Fällen unberücksichtigt.

Über alle filmtchnischen Erkenntnisse hinaus erfordert die Übertragung von Literaturwerken optisches Taktgefühl. Vieles ist lesbar, was vor Augen gebracht abstoßen und erschrecken würde. Es kann hierbei Lessings Diskurs über die Darstellbarkeit von Leidenschaften durch den bildenden Künstler im Hinblick auf die *Beweglichkeit* des Filmbilds (also die stets vorübergehende »Häßlichkeit« oder »Verzerrung«) zwar eingeschränkt, aber nicht ganz aufgehoben werden. Durch die Großaufnahme besonders, auch wenn sie sich bewegt und durch Bewegtes abgelöst wird, erlangen die »Grenzen der Darstellbarkeit« im Lessingschen Sinne durchaus wieder ihre Berechtigung.

Das Eindringen ins Gesamtwerk des Autors, dessen Romane er auf den Film überträgt, ist für den Szenaristen unerlässlich. Er wird bei der Bearbeitung des Effi Briest-Stoffs innere Beziehungen zu Fontane selbst herstellen müssen, zur Atmosphäre und Landschaft. Textstellen aus Briefen, Tagebüchern und anderen Romanen Fontanes können ihm wertvolle Hinweise geben, die er im *einen* Roman, den er gerade bearbeitet, nur zum Teil findet. Er sollte so tief in sein Werk eindringen, bis es etwas in seinem Inneren wachruft, das ihn mit dem verwandt macht, was Fontane selber empfand und wollte. Was ließe sich nicht alles aus dem Gesamtwerk anführen, um das Wesen Fontanes zu bedeuten, was bei der Lektüre des *einen* Romans dem Szenaristen entgangen wäre, was dieses Werk aber in seiner Grundstimmung unterstreichen, in seinen De-

tails hätte bestätigen können. Welche Nuancen, welche optischen Seitenblicke wären möglich gewesen, hätte man den Einwänden des Szenaristen und seinen Vorschlägen mehr Gewicht beigemessen und nicht die Fabel einfach dramaturgisch zugerichtet und abfotografiert.

Wie wichtig wäre es gewesen, die Verhaltensweisen der Hauptfiguren des Originalstoffs durch die differenzierten Äußerungen und Reminiszenzen Fontanes über Zeitgeist, Heldentum, Armut und Preußentum zu profilieren: »Die Bourgeoisie, die nie tief aus dem Becher der Humanität trank, war gerade damals von einer besonderen Abstinenz...«⁶⁰⁾ »... der Bourgeois tut nichts für die Menschheit, und wer nichts für die Menschheit tut, der muß abgeschafft werden.«⁶¹⁾ »... Gefühlsluxusse, Gesinnungsluxusse und, wenn es sein muß, auch Freiheitsluxusse. So nen Schimmer von Sozialdemokratie. Das ist auf die Dauer schwierig. Richtige Prinzen können sich das leisten, die verbebeln nicht leicht. Aber Stechlin!«⁶²⁾ »Ein Unglück, Herr von Stechlin. Wer mit sich reden läßt, ist nicht stramm, und wer nicht stramm ist, ist schwach. Und Schwäche (die destruktiven Elemente haben dafür eine feine Fühlung), Schwäche ist Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie.«⁶³⁾ »Als der Alte Fritz zu sterben kam, dachte er auch, nu ginge die Welt unter. Und sie steht immer noch, und wir Deutsche sind wieder obenauf, ein bißchen zu sehr.«⁶⁴⁾ »Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube eine bessere und glücklichere. Aber wenn auch nicht eine glücklichere, so doch mindestens eine Zeit mit mehr Sauerstoff in der Luft, eine Zeit, in der wir besser atmen können.«⁶⁵⁾ »In allem, was sie sagen, klingt eine sich auflehrende Stimme. Sind sie gegen den Adel?

⁶⁰⁾ Fontane, Cecile S. 201 Bd. 2 a.a.O.

⁶¹⁾ Fontane, Stechlin S. 173 Bd. 5 Erste Reihe a.a.O.

⁶²⁾ Fontane, Stechlin S. 26f. a.a.O.

⁶³⁾ Fontane, Stechlin S. 46 a.a.O.

⁶⁴⁾ Fontane, Stechlin S. 72 a.a.O.

⁶⁵⁾ Fontane, Stechlin S. 320 a.a.O.

Stehen sie gegen die ›alten Familien‹?⁶⁶⁾ Diese »auflehrende Stimme« entläßt so viel Eigenes, aber wenn ihre Äußerungen zu aggressiv geraten, distanziert sich der vorsichtige Fontane, indem er sie doppelt indirekt setzt: der Dialogpartner berichtet von einem, der da sagte, daß man den Bourgeois abschaffen müsse, nicht der Dialogpartner selbst, und der Autor schon gar nicht. Auch diese Haltung ist interessant für den filmischen Interpreten. Ebenso interessant für die Entwicklung und den Aufbau der Duellszene Instetten–Crampas sind die Textstellen Fontanes über Heldentum: »Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage.«⁶⁷⁾ »Ich für meinen Teil habe nie begreifen können, wie man es tadeln will, nicht gern erschossen zu werden.«⁶⁸⁾ »Das Heldische hat nicht direkt abgewirtschaftet und wird noch lange nicht abgewirtschaftet haben, aber sein Kurs hat nun einmal seine besondere Höhe verloren, und anstatt sich in die Tatsache zu finden, versucht es unser Regime, dem Niedersteigenden eine künstliche Hausse zu geben.«⁶⁹⁾ »Mein Heldentum – soll heißen, was ich für Heldentum halte – das ist nicht auf dem Schlachtfeld zu Hause, das hat keine Zeugen oder doch immer nur solche, die mit zu Grunde gehen.«⁷⁰⁾

Oder über die Armut: »Einen Brunnen graben just an der Stelle, wo man gerade steht. Innere Mission in nächster Nähe, sei's mit dem Alten, sei's mit etwas Neuem.«⁷¹⁾ »Nur die Armen bringen die Mittel auf für das, was jenseits des Gewöhnlichen liegt, aus Begeisterung und Liebe fließt alles. Und es ist etwas sehr Schönes, daß es so ist in unserem Leben. Vielleicht das Schönste.«⁷²⁾

⁶⁶⁾ Fontane, Stechlin S. 320 a.a.O.

⁶⁷⁾ Fontane, Stechlin S. 34 a.a.O.

⁶⁸⁾ Fontane, L'Adultera S. 123 Erste Reihe Bd. 2 a.a.O.

⁶⁹⁾ Fontane, Stechlin S. 319 a.a.O.

⁷⁰⁾ Fontane, Stechlin S. 398 a.a.O.

⁷¹⁾ Fontane, Stechlin S. 37 a.a.O.

⁷²⁾ Fontane, Stechlin S. 179 a.a.O.

Fontanes Preußentum ist von einer »milderer Observanz«⁷³⁾, von einer »aus dem Herzen kommenden Humanität«⁷⁴⁾, es verliert die Polarluft aus dem Preußen des »Untertan«, die die dem Preußentum weniger gewogenen Volksstämme, vor allem den Süddeutschen so in Schrecken setzt. Fontanes Preußentum ist, wenn man es richtig sieht, ein für den Süddeutschen erträgliches Preußentum. »Deshalb, weil wir in unserer Mittelmark nicht so bloß äußerlich in der Mitte liegen, sondern weil wir auch in allem die rechte Mitte haben und halten. Ich habe mal gehört, unser märkisches Land sei das Land, drin es nie Heilige gegeben, drin man aber auch keine Ketzer verbrannt habe. Sieh, das ist es, worauf es ankommt, Mittelzustand, — darauf baut sich das Glück auf.«⁷⁵⁾ »All die Süddeutschen sind überhaupt viel netter als wir, und die nettesten, weil die natürlichsten, sind die Bayern.«⁷⁶⁾ Solche Dialogstücke lassen sich zwar nicht verfilmen, aber ihre Inhalte könnten die Grundpfeiler für den filmischen Aufbau von Atmosphäre und Handlung mit bedeuten.

VIERTES KAPITEL

Über jenes Zwischengebilde, das bei Literaturübertragungen auf den Film zunächst entsteht, ist viel gesprochen und geschrieben worden. Der Disput darüber mündet meist in terminologischem Leerlauf. In der Praxis ist es ohne Bedeutung, ob man Drehbücher nun als »Filmnovellen«, »Bildpartituren« oder mit anderen Namen bezeichnet; wichtig ist allein, daß sie die Grundlage für den künftigen Film bedeuten. Sie können »keine bis ins einzelne aus-

⁷³⁾ Fontane, Stechlin S. 12 a.a.O.

⁷⁴⁾ Fontane, Stechlin S. 12 a.a.O.

⁷⁵⁾ Fontane, Stechlin S. 189 a.a.O.

⁷⁶⁾ Fontane, Stechlin S. 361 a.a.O.

gearbeiteten Kunstwerke sein⁷⁷⁾, da der Film »das Drehbuch völlig aufsaugt und ihm damit die Bedeutung eines selbständigen Werkes nimmt«.⁷⁸⁾ Auch der Weg zum Drehbuch über Filmexposé und Treatment bis zum Produktionsdrehbuch, mit sämtlichen Kameraeinstellungen und spezialtechnischen, architektonischen und akustischen Hinweisen, ist in nahezu jedem Falle ein anderer. Die Methoden der Drehbuchautoren bei der Bearbeitung literarischer Vorlagen für den Film sind in der Praxis ebenso verschieden wie die Arbeitsmethoden der ursprünglichen Autoren untereinander. Viele Szenaristen verzichten bei der Bearbeitung eines literarischen Vorbilds auf Exposé und Treatment und schreiben das Drehbuch schon so, wie es — von verschiedenen technischen Ergänzungen abgesehen — den Regisseuren zu Händen kommt. Dabei benutzen sie oft die amerikanische Methode, die sich von der deutschen lediglich dadurch unterscheidet, daß Bild- und Tonelemente nicht wie folgt in linke und rechte Spalte getrennt werden:

Erhitzt, verstaubt und mit hängenden Haarsträhnen stürmt Effi von draußen in die Halle.

— wo ihr Frau von Briest in aufgeregter Hast entgegenkommt:

Effi hakt sich bei ihrer Mutter unter und geht mit ihr auf die Treppe zu:

Endlich Effi! Wir warten schon auf Dich!
Wie Du wieder aussiehst!

Herr von Instetten hat sich doch erst auf eins angesagt. Warum kommt er so früh? Kavaliere kommen nicht zu spät, aber auch nicht zu früh!

Frau von Briest:

Du bist unverbesserlich!

⁷⁷⁾ Stepun, Theater und Film S. 100, Carl Hanser Verlag München 1953.

⁷⁸⁾ Stepun, Theater und Film S. 100 a.a.O.

Sie sind am Fuße der Treppe
angelangt.

Frau von Briest:

Zieh Dich rasch um!

Effi löst sich von ihr, nimmt
mehrere Stufen auf einmal.

Frau von Briest muß unwillkür-
lich lächeln:

Oder . . . nein, bleib so wie Du
bist! Du siehst so . . .

Sie betrachtet sie einen Moment
nachdenklich:

Es ist am Ende vielleicht doch
das Beste . . .

Effi:

Aber Mama, was ist mit Dir
los?

Frau von Briest streicht ihr zärt-
lich eine Haarsträhne aus der
Stirn:

Ich muß Dir sagen, Effi . . .
Herr von Instetten hat nämlich
um Deine Hand angehalten.

Bild- und Tonelemente stehen im amerikanischen Szenarium nach-
einander, aber ebenso meist streng voneinander getrennt. Erst am
Ende der Arbeit werden von Schreibkräften Ton- und Bildteile
wieder in rechte und linke Spalte geteilt. Nach amerikanischer Art
ausgeführt, erhält der Anfang der obigen Textstelle folgende Ge-
stalt:

*Erhitzt, verstaubt und mit hängenden Haarsträhnen stürmt Effi
von draußen in die Halle — wo ihr Frau von Briest in aufgeregter
Hast entgegenkommt:*

*»Endlich Effi! Wir warten schon auf Dich! Wie Du wieder aus-
siehst!«*

*Effi hakt sich bei ihrer Mutter unter und geht mit ihr auf die
Treppe zu:*

»Herr von Instetten hat sich doch erst auf eins angesagt, warum kommt er so früh? Kavalier kommen nicht zu spät, aber auch nicht zu früh!«

Der Unterschied dieser beiden gleichen Texte mag aufs erste als sehr oberflächlich erscheinen, aber es wird erkennbar, daß diese Schreibmethode, die dem Szenaristen die Arbeit verkürzt und erleichtert, der Schreibweise des Autors der originalen Vorlage sehr ähnelt:

Schon im nächsten Augenblick trat Effi mit der Mama in den großen Gartensaal, der fast den ganzen Raum des Seitenflügels füllte.

»Mama, Du darfst mich nicht schelten. Es ist wirklich erst halb. Warum kommt er so früh? Kavalier kommen nicht zu spät, aber noch weniger zu früh.«

Frau von Briest war in sichtlicher Verlegenheit; Effi aber schmiegte sich liebkosend an sie und sagte: »Verzeih, ich will mich nun eilen; Du weißt, ich kann auch rasch sein, und in fünf Minuten ist Aschenpuddel in eine Prinzessin verwandelt. So lange kann er warten oder mit dem Papa plaudern.«

Und der Mama zunickend, wollte sie leichten Fußes eine kleine eiserne Stiege hinauf, die aus dem Saal in den Oberstock hinaufführte. Frau von Briest aber, die unter Umständen auch unkonventionell sein konnte, hielt plötzlich die schon forteilende Effi zurück, warf einen Blick auf das jugendlich reizende Geschöpf, das, noch erhitzt von der Aufregung des Spiels, wie ein Bild frischesten Lebens vor ihr stand, und sagte beinahe vertraulich: »Es ist am Ende das Beste, Du bleibst, wie Du bist. Ja, bleibe so. Du siehst gerade sehr gut aus. Und wenn es auch nicht wäre, Du siehst so unvorbereitet aus, so gar nicht zurechtgemacht, und darauf kommt es in diesem Augenblick an. Ich muß Dir nämlich sagen, meine süße Effi...« und sie nahm ihres Kindes beide Hände... »ich muß Dir nämlich sagen...«

»Aber Mama, was hast Du nur? Mir wird ja ganz angst und bange.«

»... Ich muß Dir nämlich sagen, Effi, daß Baron Instetten eben um Deine Hand angehalten hat.«⁷⁹⁾

Der Autor des Drehbuchs erspart sich häufig, wie auch bei der filmischen Übertragung der »Effi Briest«, die Ausarbeitung eines Exposés, eines »Generalplans« (Iros) und dessen Folgestufe, des Treatments oder »Bilderskeletts« (Iros), dem das amerikanische Szenarium strukturell sehr ähnelt. Nur, daß es als vollständig konzipiertes Drehbuch angesehen werden darf, wohingegen das Treatment lediglich den »architektonischen Aufriß der Szenenfolge in Gestalt einer Bildfolge«⁸⁰⁾ darstellt, worin »Wordialoge nur angedeutet«⁸¹⁾ sein sollen. Das Exposé liegt den Szenaristen bei der filmischen Übertragung eines literarischen Themas ja schon im Original-Stoff vor, dessen Struktur sie beim Lesen schon einschneidend ändern, dessen Verwandlungen sie in *ihrer* Leselandschaft erwägen. Und die Leselandschaft stilisiert sich in ihnen schon über die ersten Seiten auf die neue filmische Konzeption.

Horst Budjuhn, der Verfasser des Drehbuchs, das nach Fontanes »Effi Briest« hergestellt wurde, gehört, wie die Autoren Herbert Reinecker, Robert Thoeren, Jochen Huth, Jörg Wenzel Lüdecke, um einige der bekanntesten in Deutschland zu nennen, zu den reinen Szenaristen, jenen Autoren also, die ausschließlich für den Film arbeiten. »Es ist Zufall, daß ich für den Film schreibe. Für mich ist Film keine Kunst. Leute, die zum Schreiben berufen sind, werden durch die Arbeit für den Film demoralisiert.«

(Budjuhn)

Ein Hauptproblem wurde für ihn, im Gegensatz zu Dialogübertragungen neuerer Romane, Fontanes Sprache, die keine Sprache des Films ist. In der ersten Verfilmung der »Effi Briest« wurden die

⁷⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 137 Erste Reihe Bd. 4 a.a.O.

⁸⁰⁾ Iros, Wesen und Dramaturgie des Films S. 50 a.a.O.

⁸¹⁾ Iros, Wesen und Dramaturgie des Films S. 50 a.a.O.

Sätze Fontanes größtenteils unverändert übernommen und es entstanden unerträgliche Filmdialoge. Die Presse unterstellte zwar durchgehend und lobend, daß die Dialoge des zweiten Films wortgetreu aus Fontanes »Effi Briest« übernommen wären, aber in Wirklichkeit waren es nicht mehr als zehn oder zwölf Sätze seines Films, die er ohne abzuändern in die filmische Handlung eingliedern konnte.

In welcher Form wurden die Abänderungen der Original-Dialoge unternommen? Es ist ein Irrtum, wenn man meint, es würde genügen, die Dialoge der Alltagssprache anzugleichen. Im Laufe unseres Gesprächs fand Horst Budjuhn für die Dialoge des Films ein bezeichnendes Wort: »Filmdialog ist stilisierte Banalität.« Dieses Banale der Filmsprache enthält allgemein Wahres und Wirkliches in schlagwortartiger Reduzierung und ordnet sich dem Bildgefüge willig an. Es wird nicht als Banales empfunden und wirkt keineswegs so störend wie wortgetreu übernommene literarische Sprachstücke; es betrügt den Filmbetrachter aber auch um jene »Weisheiten« nicht, die er stets wünscht zu hören, die aber der Geschwindigkeit der Filmapparaturs zufolge in Geschwindigkeit vorgebracht werden müssen, — eben als stilisierte Banalität. Es muß aber nochmals betont werden, daß diese Banalität beim Lesen des Szenariums eben noch, bei der Betrachtung des Films sehr oft nicht mehr empfunden wird.

Horst Budjuhn gab über seine Arbeit während der Übertragung des Fontaneschen Romans weitere Auskünfte: »Ich *bearbeitete* den Roman nicht eigentlich, sondern ich griff die filmischen Dinge heraus; erst in dem Moment, in dem ich mich völlig frei gemacht hatte vom Buch, konnte ich arbeiten . . . sonst wäre ein Zwittergebilde entstanden ohne Zusammenhang mit dem Buch, ohne Nutzen für den Film«. » . . . ich wollte den Roman aus der Innerlichkeit Fontanes heraus übertragen und hätte mit wörtlicher Genauigkeit nur Scha-

den angerichtet. Die filmischen Übertragungen literarischer Werke sind ähnliche Vorgänge wie die Übertragungen von einer Sprache in die andere, sie sollen nie wörtlich, sondern sinngemäß sein.«

Über die Gesetzmäßigkeiten der Arbeit bei filmischen Literaturübertragungen sagte Horst Budjuhn folgendes: »Ich habe ein einfaches Mittel, — ich muß Anfang und Schluß vor Augen haben, Gesetzmäßigkeiten gibt es nicht, und doch ordnet sich alles dem *einen* Gesetz unter . . . Im Text der Urkunde, die mir während meiner Emigration für den besten Spielfilm des Jahres 1941 für meine Übertragung von Gottfried Kellers ›Die Leute von Seldwyla‹ überreicht wurde, war etwas davon enthalten: ›Dieser Film gab Gottfried Keller, was Kellers ist und dem Film, was des Filmes ist‹. Jacques Feyder sagte zu mir: ›Filmdramaturgie ist eine exakte Wissenschaft, deren Gesetze niemand kennt. Es gibt nur ein Gesetz des Films, er darf nie langweilig sein . . . es gibt überhaupt keine Ästhetik des Films, nur ästhetische Detailfragen‹.«

Es scheint auch in den großen, gelungenen Filmwerken Tatis, Chaplins, Ophuels am allerschwersten zu sein, Gesetzmäßigkeiten aufzuzeigen; viel eher lassen sie sich negativ in den Macharten der filmischen Konfektion bis in die klischierten Details hinein nachweisen.

Besondere Einzelheiten, die ihm bei der filmischen Übertragung des Effi Briest-Stoffs beachtenswert erschienen, konnte Horst Budjuhn aufzeigen: »In jener Szene, wo ich Fontane am nächsten kam, ist von Fontane selbst fast nichts enthalten.« Effi und Crampas sitzen auf einem umgestürzten Fischerboot am Meer. Sie sprechen über Heine. Crampas: »Er ist mein Lieblingsdichter und ich kann ihn auswendig, so wenig ich mir sonst, trotz gelegentlich eigener Versündigungen, aus der Dichterei mache.«⁸²⁾ Budjuhn ließ Crampas in

⁸²⁾ Fontane, Effi Briest S. 274 a.a.O.

seiner Bearbeitung ein Gedicht rezitieren, das Crampas im Original-Text nicht vortragen wollte. »Nein, es ist eigentlich kurz, etwas länger als ›Du hast Diamanten und Perlen‹ oder ›Deine weichen Lilienfinger‹ . . .«⁸³⁾ Die dann folgenden Textstellen des Originalstoffs führen von der Charakterisierung Crampas' hinweg. Crampas' Hinweise auf Heines »Vitzliputzli«, von Effi als »indezent und degoutant«⁸⁴⁾ bezeichnet, konnte Fontane in epischer Breite wiederum korrigieren. Der Film nicht. Budjuhn ließ Crampas, ohne dem Umweg Fontane zu folgen, »Du hast Diamanten und Perlen« (unvollständig) rezetieren, nachdem Effi schon erwartete, etwas Anzügliches von ihm zu hören:

Effi aufhorchend:

Mögen Sie Heine?

Crampas:

Sie nicht? Er ist mein Lieblingsdichter. Ich gebe zu, er hat auch Dinge geschrieben, die nicht für zarte Ohren bestimmt sind.

Effi:

Deshalb lieben Sie ihn wahrscheinlich.

Crampas leise und einfach:

›Du hast Diamanten und Perlen
Hast alles, was Menschen Begehr.
Und hast die schönsten Augen —
Mein Liebchen, was willst Du
mehr?

Mit deinen schönen Augen
Hast du mich gequält so sehr,
Und hast — —‹

Er bricht ab.

Effi leise:

Weiter . . .?

⁸³⁾ Fontane, Effi Briest S. 274 a.a.O.

⁸⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 275 a.a.O.

Crampas bannt sie mit seinem
Blick:

Den Schluß habe ich vergessen.

Effi:

Jetzt schwindeln Sie wieder.

Crampas fällt in den alten sal-
loppen Ton:

Möglich, ich bin eben nicht so
wahrheitsliebend wie Herr von
Instetten.

Hier wurden sowohl die Zwielfichtigkeit Crampas', der einem »Freund helfen und fünf Minuten später ihn betrügen« konnte und »das eine und das andere mit unglaublicher Bonhomie«⁸⁵⁾ tat, als auch die sympathischen Züge des »Damenmanns« mit wenigen Strichen gekennzeichnet.

Effis Ausspruch: »Deshalb lieben Sie ihn wahrscheinlich« steht für die eine, das Gedicht selbst und die Rezitation »leise und einfach« für die andere Seite. Die nächsten »saloppen« Äußerungen über Instetten stoßen ihn wieder zurück und bedeuten seinen labilen Charakter. Es ist aber außerordentlich schwierig, sich aus solchen Drehbuchtexten gleich ein richtiges Bild zu machen und es erfordert eine besondere Lesetechnik, um aus ihnen Filmlandschaft und Atmosphäre jeweils sofort zu evozieren. So sehr auch Rezitationen von Gedichten als »unfilmisch« verurteilt wurden, so wirksam traf doch gerade diese Szene die Gesamtatmosphäre.

Die willkürlichen Eingriffe von Unberufenen, von Schauspielern, Produktionsleitern und Produzenten ins innere Gefüge der Szenarien bezeichnet Budjuhn als Hauptgrund dafür, daß die Filme nie so zustande kämen, wie es nach den Vorstellungen und Vorbereitungen der Szenaristen zu geschehen hätte. »Der Produktionsleiter

⁸⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 272 a.a.O.

ordnete an, daß alle *Politica*«, sämtliche Äußerungen Fontanes also über Zeitgeist, Heldentum, Armut und Preußentum, »zu verschwinden hätten.« Und weiter: »Ruth Leuwerik hatte sich so auf Fontanes Originaltext der sterbenden Effi versteift, daß sie den unfilmischen Satz: »Denn er (Instetten) hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist«⁸⁰⁾ — für sich erzwingen konnte, obwohl man sich darüber im klaren sein mußte, daß solcher Satzbau und eine Vokabel wie »edel« an dieser Textstelle des Drehbuchs unerträglich war.«

Die ursprüngliche Textstelle in Budjuhns Drehbuch wandelt den Satz völlig richtig und dem Film entsprechend ab:

Effi:

Im Grunde war er gut, nur . . .

Sie gleitet langsam ins Kissen
zurück:

. . . er hatte die rechte Liebe
nicht . . .

Der Rückgriff auf den Originaltext Fontanes ist nicht nur zum Schaden des Filmes, sondern letztlich zum Schaden Fontanes geschehen. Die Reminiszenz des alten Briest: »Es ist ein weites Feld«, die Horst Budjuhn dagegen wortgetreu übernehmen konnte und auch dort leitmotivisch verwendete, wo wir sie im Originaltext nicht finden, wollte der Produktionsleiter an allen Stellen streichen.

Wir haben Einzelheiten, die für die Arbeit des Szenaristen wichtig wurden, erfahren und wollen uns nun der Betrachtung des Übertragungsvorgangs des gesamten Romanwerkes zuwenden. Vorher sollen, soweit für unsere Aufgabenstellung nötig, verschiedene Grundzüge der epischen Technik Fontanes aufgezeigt werden.

Die Einteilung des Fontaneschen Romans in sechsunddreißig Kapi-

⁸⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 454 a.a.O.

tein blieb für den Übertragungsvorgang des Szenaristen ohne Bedeutung. Häufig ist es so, als wären die Zäsuren zwischen den Kapiteln als Ruhepausen für den Schreibenden selbst entstanden, gleichsam ohne Bedeutung für den Handlungsablauf an sich. »Viel-
fach endet das Kapitel in einem scharf pointierten Satz, aus einer Stimmung heraus, die entweder die Überleitung zu Folgendem bildet oder in der Pause einfach nachzittert.«⁸⁷⁾

Wichtig für die filmische Bearbeitung ist das Handlungsgefüge der zur Verfilmung erwählten literarischen Vorlage. »Fontanes Romane zeigen eine durchaus lockere Struktur, die durch die sehr oft eingefügten Episoden und Anekdoten noch fühlbarer wird. Nichts liegt dem Dichter ferner als ein dramatisch eingerichteter und überlegter Aufbau. Manches Kapitel ließe sich ohne Mühe an eine andere Stelle setzen, ohne daß dadurch der Gang des Ganzen erheblich geändert würde.«⁸⁸⁾ Diese »lockere Struktur« bedeutet kein Hindernis bei der filmischen Übertragung, sie erweitert vielmehr die Möglichkeiten des Szenaristen; die Fungibilität einzelner Kapitel kommt in gleicher Weise der filmischen Übertragung entgegen.

Fontanes Schilderung von Mensch und Landschaft bindet den Szenaristen keineswegs an ein zwingend starres Vorbild. Fontane »steht der Naturdarstellung im Roman ziemlich skeptisch gegenüber.«⁸⁹⁾ Das Hauptgewicht liegt auf den fein nuancierten Dialogen Fontanes, den Gesprächen, die »aus dem Hundersten ins Tausendste gehen, gleichgültig, ob über elementare Erscheinungen des Lebens gesprochen wird oder ob irgendein schwieriges Thema geistreich philosophisch erörtert wird.«⁹⁰⁾

⁸⁷⁾ Gottfried Kriker, Theodor Fontane, von seiner Art und epischen Technik, S. 54, Diss. Berlin 1912.

⁸⁸⁾ Kriker, Theodor Fontane, von seiner Art und epischen Technik S. 51 a.a.O.

⁸⁹⁾ Kriker, Theodor Fontane, von seiner Art und epischen Technik S. 64 a.a.O.

⁹⁰⁾ Erich Wenger, Theodor Fontane — Sprache und Stil in seinen modernen Romanen S. 24 Diss. Greifswald 1923.

Die Streichungen, die dieser Stil dem Szenaristen abfordert, sind vielzählig und umfangreich. Aus jenen Textteilen, die er aus den weitschweifigen Dialogen streichen mußte, war jedoch häufig evolverbar, was im Originaltext zur Landschafts- und Milieuschilderung gefehlt haben konnte.

Wir sehen aus alledem, daß aus der epischen Technik Fontanes keine zu großen Hindernisse für den Drehbuchautor erwachsen, daß sie im Gegenteil jenen für den Film wichtigen offenen Raum läßt, in dem der Autor selbständig denken, streichen, umgruppieren und hinzuerfinden kann, ohne an die Gesetze eines starr vorgebildeten Handlungsablaufs gebunden zu sein.

FÜNFTES KAPITEL

Bei der Interpretation des gesamten Übertragungsvorgangs halten wir uns aus Ordnungsgründen an die Chronologie der Fontaneschen Kapitel. Der Handlungsablauf des Drehbuchs hält sich in großen Zügen auch an den Handlungsablauf des Fontaneschen Romans. Wir kommentieren ihn im Hinblick auf Ansatzpunkte oder Hindernisse, die sich bei der filmischen Übertragung herausbilden. An wichtigen Stellen konfrontieren wir den Originaltext Fontanes mit den Originaltexten der zweiten filmischen Übertragung. Wir werden so Schritt für Schritt den Übertragungsvorgang verfolgen und nachvollziehen. Jede einzelne Phase gibt Antworten, die für das Problem Literatur und Film von Bedeutung sind.

Im *ersten Kapitel* gibt Fontane eine Beschreibung der Umwelt Effi Briests, des Herrenhauses und Parks von Hohen-Cremmen. Effi und Frau von Briest sitzen am Strickrahmen. Effi unterbricht von Zeit zu Zeit die »Arbeit«, »um unter allerlei kunstgerechten Beugungen

und Streckungen den ganzen Kursus der Heil- und Zimmergymnastik durchzumachen.«⁹¹⁾ Sie übertreibt diese Übungen. Die Entgegnungen der Mutter charakterisieren Effis Wesen. »Effi, eigentlich hättest du doch wohl Kunstreiterin werden müssen. Immer am Trapez, immer Tochter der Luft.«⁹²⁾ »Nicht so wild, Effi, nicht so leidenschaftlich.«⁹³⁾

Im Drehbuch würde diese Zeichnung Effis unpassend, optisch indezent wirken. Das Drehbuch beschreibt Effi einleitend wirklich als Reiterin, um ihr leidenschaftliches Wesen zu kennzeichnen.

Das Kapitel setzt sich fort in langausgedehnten Gesprächen Effis mit ihren Freundinnen, zum großen Teil unwichtige »Medisancen«, über die das Drehbuch ohne Schaden hinwegging, bis auf einige Dialogstellen, in denen die Ankündigung Instettens schon geschieht. »Er ist gerade so alt wie Mama, auf den Tag.«⁹⁴⁾ »... er ist sehr schneidig«⁹⁵⁾ und »es heißt, Bismarck halte große Stücke von ihm und auch der Kaiser...«⁹⁶⁾

Die einzigen Spannungsimpulse erhalten diese Fontaneschen Dialoge, die sich oft ohne vortreibende Handlungsbeschreibungen über viele Seiten hinausdehnen, durch metaphorische Hinweise auf künftige Ereignisse. Effis Freundinnen sprechen über Frauen, die man früher an Steine gebunden ins Wasser gleiten ließ, »natürlich wegen Untreue«.⁹⁷⁾ Diese Textstellen wurden nur in der *ersten* Verfilmung mit aufgenommen. In der zweiten Bearbeitung findet man davon nur einen Anklang etwa in der Bemerkung Instettens zu Effi auf

⁹¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 126 a.a.O.

⁹²⁾ Fontane, Effi Briest S. 127 a.a.O.

⁹³⁾ Fontane, Effi Briest S. 127 a.a.O.

⁹⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 131 a.a.O.

⁹⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 132 a.a.O.

⁹⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 132 a.a.O.

⁹⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 134 a.a.O.

der Schaukel im Park: »Fürchten Sie nicht, daß die Stricke einmal reißen könnten?«

Das *zweite Kapitel* konzentriert sich um das erste Zusammentreffen Instetten — Effi. Effi erfährt von ihrer Mutter, daß Instetten um ihre Hand angehalten habe. »Effi, als sie seiner ansichtig wurde, kam in ein nervöses Zittern.«⁹⁸⁾ Diese Zusammenkunft, bei Fontane ohne Rede und Gegenrede, lediglich durch stumme, freundliche Verneigungen skizziert, lockert das Drehbuch in einen knapp angelegten Dialog:

Instetten beugt sich über Effis
Hand und küßt sie:

Sie reiten sehr schnell, gnädiges
Fräulein.

Effi:

Danke, Herr von Instetten, ich
werde das Kompliment meinem
Pferd weitergeben.

Instetten:

Ein Stück Zucker würde ihm
wahrscheinlich mehr bedeuten.

Im *dritten Kapitel* werden Effis Gespräche mit ihren Freundinnen fortgesetzt. Wichtige Handlungselemente werden innerhalb dieser Fontaneschen Dialoge rückblickend erwähnt oder in Zwischenphasen, in Dialogzäsuren geschildert, die so kurz sind, daß man sie leichthin überliest und der Leser darüber erstaunt, plötzlich völlig veränderten Konstellationen gegenüberzustehen.

Dem Szenaristen bedeuten solch unvermittelt rasche Orts- und Situationsveränderungen innerhalb des literarischen Vorbilds die Bestätigung für die Zulässigkeit seiner eigenen sprunghaften Konzipierung zwischen Bild und Bild.

⁹⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 138 a.a.O.

Aus den Gesprächen dieses Kapitels erfährt der Leser Effis Verlobung. Die Schilderung der Hochzeitsvorbereitungen und der Reise Effis und Frau von Briests nach Berlin, um eine »standesgemäße« Aussteuer zu besorgen, konnte das Drehbuch ohne Schaden umgehen. Die Schilderung der kaufenden Effi zwar zeichnet weitere Züge ihres Charakters: »Ob man von einer Sache sechs oder drei Dutzend erstand, Effi war mit allem gleichmäßig einverstanden, und wenn dann auf dem Heimwege von dem Preise der eben eingekauften Gegenstände gesprochen wurde, so verwechselte sie regelmäßig die Zahlen«. ⁹⁹⁾ Beide Filme, sowohl die erste Fassung vom Jahre 1939 als auch die zweite Fassung, zeigen Effi als leidenschaftliches, nie aber als leichtsinniges Geschöpf.

Auf vieles konnte bei der Bearbeitung des literarischen Originalstoffs verzichtet werden, auf die endlosen Reminiszenzen und »Medisancen« bei Tisch oder während des Spazierwegs, auf die unzähligen epischen Nebengänge, Umwege und Reisen; — aber stets können indirekt solche Streichungen auch Wesentliches angreifen, dessen Wegfall die Gesamtkonzeption des neuen Werks in Gefahr bringt. In jedem einzelnen der sechsunddreißig Kapitel des Fontaneschen Romans sind solche Textstellen enthalten.

Das *vierte Kapitel* beginnt mit Rückblicken auf die Berliner Reise. Ein Anliegen Fontanes, das in beiden Verfilmungen des Effi Briest-Stoffs nicht berücksichtigt und wahrscheinlich auch nicht erkannt wurde, ist die sehr zurückhaltend geschilderte innere Wandlung Effis vom Standesdünkel zu ausgeglichener menschlicher Gesinnung, eine Wandlung, die in der Freundschaft Effis mit Roswitha, ihrem Hausmädchen, ihren Abschluß findet. »Für Tante Therese«, so konnte Effi zu Anfang des Romans noch sagen, »müssen wir diesmal inkognito bleiben. Es geht nicht, daß sie hier ins Hotel kommt.

⁹⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 144 a.a.O.

Entweder Hotel Du Nord oder Tante Therese; beides zusammen paßt nicht.«¹⁰⁰⁾

Diese Einstellung Effis konnte der Roman allmählich entwickeln und korrigieren, den Filmen aber fehlte – sofern man die Entwicklung nicht überhaupt übersah – die Zeit, solche inneren Wandlungen ausreichend zu motivieren.

Aus den Reaktionen Effis auf Instettens Briefe aus Kessin, »einem halbsibirischen Ort«, »hoch im Norden«, erfahren wir in Gesprächen wiederum über Effis Einstellung zur Ehe und ihrem künftigen Leben. »... ich bin nicht so sehr für das, was man eine Musterehe nennt.«¹⁰¹⁾ »... ich bin für gleich und gleich, und natürlich auch für Zärtlichkeit und Liebe.«¹⁰²⁾ »Und wenn wir dann in Berlin sind, dann bin ich für Hofball und Gala-Oper, immer dicht neben der großen Mittelloge.«¹⁰³⁾

Und sie redet über Geert von Instetten: »Geert ist ein Mann, ein schöner Mann, mit dem ich Staat machen kann und aus dem was wird in der Welt.«¹⁰⁴⁾ Der Film mußte den Charakter Effis, um die festgelegte Zeiteinheit nicht zu überschreiten, fortgesetzt vereinfachen und begradigen und konnte ihn in seiner ganzen Zwiespältigkeit, aber auch in seiner Entwicklungsfähigkeit nicht umfassen. Das Kapitel endet mit einem Ausspruch Effis über Instetten, auf den man in beiden Verfilmungen verzichtete. »... ich fürchte mich vor ihm.«¹⁰⁵⁾

Fünftes Kapitel: Die Hochzeit Effi – Instetten wurde in beiden Filmen, obwohl Hochzeiten filmische Haupttopoi sind, nicht ge-

¹⁰⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 144 a.a.O.

¹⁰¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 153 a.a.O.

¹⁰²⁾ Fontane, Effi Briest S. 153 a.a.O.

¹⁰³⁾ Fontane, Effi Briest S. 154 a.a.O.

¹⁰⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 156 a.a.O.

¹⁰⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 157 a.a.O.

zeigt. Fontane selbst zeichnet nur die Vorbereitungen, das Fest selbst wird rückblickend geschildert: »Die Hohen-Cremmener Festtage lagen zurück.«¹⁰⁶⁾ Einen Abschnitt später: »Der Tag der Hochzeit war ein heller Oktobertag.«¹⁰⁷⁾ Ebenso liegt es in der Möglichkeit des Films, rückblickend aus Dialogen, aus gesprochen-gedachten Monologen, längst vergangene und abgeschlossene Geschehnisse wieder zu evozieren.

Das weitere Kapitel ordnet sich in Dialoge, die von den Eltern Effis geführt werden. Die kurzen Unterbrechungen der Dialogabschnitte wirken fast wie Regieanweisungen eines Theaterstücks.

Der Inhalt der Gespräche deutet indirekt auf die künftige Entwicklung der Handlung hin, die epischen Spannungselemente steigend. Briest: »Instetten ist ein vorzüglicher Kerl, aber er hat so etwas von einem Kunstfex, und Effi, Gott, unsere arme Effi, ist ein Naturkind.«¹⁰⁸⁾ »Gefiel dir Effi? Gefiel dir die ganze Geschichte?«¹⁰⁹⁾ Diese Dialoge jedoch würden mit ihren resignierenden Reflexionen über unwiderruflich Geschehenes, auf den Film übertragen, nur gegenteilige Wirkungen im filmischen Handlungsverlauf auslösen. Viele wichtige Details innerhalb dieser Dialoge kann der Film in optischen Nuancen fassen. Aber nicht alles: Die charakterlichen Unterschiede zwischen Instetten und Effi können eben doch nicht nur durch das Bild einer ungebärdigen Reiterin oder eines nervös zur Uhr blickenden Instetten, der auf die Abfahrt des Wagens wartet, offenbar gemacht werden.

Fontane dringt durch diese Umrandungen bis tief ins Innere seiner Gestalten, an Stellen, wohin ihm der Film nicht mehr zu folgen vermag. Instetten wird Effi »nicht in einer geistigen Öde lassen,

¹⁰⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 157 a.a.O.

¹⁰⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 159 a.a.O.

¹⁰⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 160 a.a.O.

¹⁰⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 160 a.a.O.

dazu ist er zu klug und zu weltmännisch, aber er wird sie auch nicht sonderlich amüsieren. Und was das schlimmste ist, er wird sich nicht einmal recht mit der Frage beschäftigen, wie das wohl anzufangen sei. Das wird eine Weile so gehen, ohne viel Schaden anzurichten, aber zuletzt wird sie's merken, und dann wird es sie beleidigen. Und dann weiß ich nicht, was geschieht. Denn so weich und nachgiebig sie ist, sie hat auch was Rabiates und läßt es auf alles ankommen.«¹¹⁰⁾ Das Drehbuch vereinfacht zu folgender Übertragung:

Sorgfältig schneidet Briest die
Spitze seiner Zigarre ab:

Ja, ja . . .
ein untadeliger Mann, der Herr
Landrat.
Ob er allerdings zu Effi paßt . . . ?
Das ist ein weites Feld, Luise.

Dieses Gespräch zwischen den Eltern Effis wurde im Gegensatz zur literarischen Vorlage in der filmischen Bearbeitung nicht nach, sondern vor der Hochzeit Effis geführt.

Das *sechste Kapitel* schildert die Ankunft Effis und Instettens in Kessin. Während der letzten Wegstrecke entwirft Fontane in Gesprächen zwischen Effi und Instetten Bilder über Menschen und Leben des kleinstädtischen Kessin. Das Chinesengrab, bei Fontane an dieser Stelle von Instetten lediglich erwähnt, wird im Film noch vor der Ankunft in Instettens »Spukhaus« wirklich gezeigt. Durch entsprechende musikalische Intonationen und eine gedämpfte Beleuchtungstechnik wird die gespenstische Atmosphäre, die Effi beklommen machen und ängstigen soll, mit berechnender filmtechnischer Routine eingeleitet.

¹¹⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 163 a.a.O.

Fontane aber beabsichtigt nicht, Effi durch äußere Spukeinwirkungen in Schrecken zu setzen, sondern er transportiert etwas von Effis eigener Angst in jene Erscheinungen, wobei Instetten, der diese Dinge an sie heranträgt, mehr als passiver Agent, Effi hingegen als aktiver Perzipient zu betrachten ist. Diese Schilderungen Fontanes gründen auf sehr differenzierten psychologischen und parapsychologischen Erkenntnissen.

Kant erklärt im zweiten Teil seiner Auseinandersetzung mit Swedenborg solche erhöhten Bereitschaften für telepathische und telekinetische Einflüsse schon durch Hypertrophien des Sensoriums und Verrückungen und Anomalien des Geistes, also mit pathologischen Symptomen. Effi als kindhaftes, sensibles Geschöpf endet in einer für diese Zarten prädestinierten Krankheit, der Pneumonie. Die Symptome für die Anfälligkeit Effis deutet Fontane von Beginn her behutsam, aber systematisch an.

Die Ankunft im Hause Instettens schildert Fontane mit knappen Zügen. Der Film folgte dem literarischen Vorbild hier ohne merkbare Änderungen. Das Beschriebene wird als Hintergrund des bewegten Ankommens und Vorstellens sichtbar. Auch in der Beschreibung des Hauses entfernt sich der Film vom literarischen Vorbild nur in feinen, kaum merkbaren Unterschieden. »Effi hatte während dieser Vorstellungsszene Zeit gefunden, sich umzuschauen. Sie war wie gebannt von allem, was sie sah, und dabei geblendet von der Fülle von Licht.«¹¹¹⁾ Das Drehbuch schreibt vor:

Johanna nimmt Effi Strohhut
und Reise-Cape ab, wobei Effi
schüchtern sagt:

Kann man nicht etwas mehr
Licht machen?

¹¹¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 174 a.a.O.

Der Film mußte den kürzesten Weg gehen, um die neue Umgebung Effis mit allem auszustatten, was sie in Furcht bringen konnte. Bei Fontane waren die ersten Eindrücke Effis im Hause Instettens: Erstaunen über Sonderbarkeiten; im Film: Beklommenheit und Furcht. Erst viel später, als Effi von einer Reise aus Hohen-Cremmen wieder nach Kessin zurückkehrte, waren ihre Eindrücke so, wie sie der Film schon während ihrer ersten Ankunft brachte. »Als sie aber wieder da war und in den dunklen Flur eintrat, auf den nur von der Treppentreppe her ein fahles Licht fiel, wurde ihr mit einemmal wieder bange, und sie sagte leise: Solch fahles gelbes Licht gibt es in Hohen-Cremmen nicht.«¹¹²⁾

Gegen Ende des sechsten Kapitels kommt es zwischen Effi und Instetten zu einer menschlichen Annäherung, einer Liebesszene fast:

Und sie lachte und schmiegte sich an ihn und wollte ihm die Hand küssen. »Nein, Effi, um Himmels willen nicht, nicht so. Mir liegt nicht daran, die Respektperson zu sein, das bin ich für die Kessiner. Für dich bin ich . . .« »Nun was?« »Aber laß, ich werde mich hüten, es zu sagen.«¹¹³⁾

Fontane ist auch in den folgenden Kapiteln immer wieder bemüht, solche Annäherungen zu schildern. Es entsteht aber der Eindruck, als sei es ihm schwergefallen, als würden Instetten und Effi mit ihren ungleichen Charakteren ihn selbst daran gehindert haben. Diese Bemühungen aber waren unbedingt notwendig, damit nicht überhaupt dem späteren Konflikt, dem Hinzutreten Crampas — des Dritten — jeglicher Grund genommen wurde. Je größer die Liebe zwischen Effi und Instetten, desto tragischer hätte sich der Einbruch des »Dritten« in diese Ehe gestalten müssen. Es gehört zu den Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung von Dreieckskonstellationen in der Literatur, die Partner unglücklicher Menschenverbindungen, sei

¹¹²⁾ Fontane, Effi Briest S. 252 a.a.O.

¹¹³⁾ Fontane, Effi Briest S. 176 a.a.O.

weisungen des Drehbuchs; sie »fährt nicht aus dem Schlaf hoch«¹¹⁴⁾, sondern sie empfindet die angenehme Wärme des Ofens in sich überströmen. »Wie schön es doch war, im eigenen Hause zu sein; so viel Behagen hatte sie während der ganzen Reise nicht empfunden . . .«¹¹⁵⁾ Erst später erzählte sie der Zofe, daß sie eine Weile nicht geschlafen und sich »sogar ein wenig geängstigt habe.«¹¹⁶⁾ Das Drehbuch bebildert diese Nacht in einer Weise, daß Effi sich mit anderen Worten ihrer Zofe gegenüber geäußert haben würde:

Das angelehnte Fenster, dessen
Gardinen sich im Windzug bau-
schen.

Man hört das leise Klappern der
Läden gegen die äußere Haus-
wand.

Effi richtet sich im Bett auf und
lauscht dem feinen Singen des
Windes, in das sich die gläsernen
Klänge einer Tanzweise mischen.

Sie wendet den Kopf zur Seite
und ruft mit verhaltener Stimme: Geert!

Neben ihr liegt Instetten, der
sich jetzt mit einem tiefen Atem-
zug auf die andere Seite legt.

Dann horcht sie angespannt auf
die gläsernen Klänge und schlei-
fenden Schritte, die von jenseits
der Zimmerdecke zu kommen
scheinen. Geräusche.

Die Prismen des Kristall-Lüsters
klirren leise wie im Rhythmus
der Tanzweise.

¹¹⁴⁾ Anweisung aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

¹¹⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 177 a.a.O.

¹¹⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 178 a.a.O.

Effi starrt entsetzt auf die kleine Chinesenfigur auf der Spiegelpore, die ein Luftzug vom Fenster her in wippende Bewegung versetzt hat.

Ermattet sinkt Effi in die Kissen zurück.

Von draußen ertönen:

Drei heisere Schläge der Turmuhr.

Im Roman erklärte die Zofe die schleifenden Geräusche durch das, was sie in Wirklichkeit hervorrief: die wehenden Gardinen, die zu lang sind und über den Boden schleifen. Im Film aber schildert sie, »... na ja, der Saal, in dem die Chinesenhochzeit stattgefunden hat.« »... man sagt, daß es noch immer umgeht.«

Noch eine andere Stelle gibt in die filmische Übertragungsweise wichtigen Einblick. Bei Fontane entschuldigt Effi der Zofe gegenüber ihren langen Schlaf: »Der Herr hat übrigens ganz recht. Immer früh auf, das war auch die Regel in meiner Eltern Hause. Wo die Leute den Morgen verschlafen, da gibt es den ganzen Tag keine Ordnung mehr.«¹¹⁷⁾ Im Drehbuch wird dieses Gespräch auseinandergenommen und Effis Worte werden der Zofe mit geringen Veränderungen in den Mund gelegt: »Mein Vater hat immer gesagt: wo die Leute den Morgen verschlafen, da gibt es den ganzen Tag keine Ordnung. Der gnädige Herr tut mir leid.« Sie sagt es zu einem anderen Hausmädchen, — es gelingt dadurch dem Film schneller, die Atmosphäre um Effi zu vergiften. Da die Gestalten Fontanes keine festen Meinungen verfechten und da sich in den Gesprächen oft ihre individuellen Abgrenzungen verwischen, er-

¹¹⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 178 a.a. O.

laubt die Fungibilität des von ihnen Gesprochenen solche Eingriffe ohne weiteres.

Effis und Instettens Gespräch während des Früstücks, das man als weiteren Versuch Fontanes, Effi und Instetten wenigstens ein Stück weit einander entgegenzuführen, bewerten möchte, übernimmt der Film fast unverändert. Er stilisiert es lediglich daraufhin, daß es nicht mehr nur gelesen, sondern wirklich ausgesprochen werden kann. Der Originaltext lautet:

»Effi, du bist ein entzückendes, liebes Geschöpf. Du weißt gar nicht, wie sehr ich's finde und wie gern ich dir in jedem Augenblicke zeigen möchte, daß ich's finde.« »Nun, dazu ist ja noch vollauf Zeit; ich bin ja erst siebzehn und habe noch nicht vor, zu sterben.« »Wenigstens nicht vor mir. Freilich, wenn ich dann stürbe, nähme ich dich am liebsten mit. Ich will dich keinem andern lassen; was meinst du dazu?«¹¹⁸⁾

Instetten hält Effis Hand fest: Effi! Du bist ein entzückendes Geschöpf! Ich muß es immer wieder sagen.

Effi: Dazu hast Du noch viel Zeit. Ich gedenke noch ein bißchen zu leben.

Effi löst sich von Instetten und geht zu einem kleinen Tisch am Fenster.

Instetten: Wenn ich vor Dir sterben sollte, nehme ich Dich mit. Ich könnte Dich keinem andern gönnen.

Achtes Kapitel: Das Zusammentreffen Effis mit Alonzo Gieshübler, dem Apotheker des kleinstädtischen Kessin, wurde eine der besten

¹¹⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 181 a.a.O.

Szenen der zweiten filmischen Bearbeitung des Romans. Bei Fontane waren die Äußerungen Gieshüblers nie so markant, daß sie seine kauzige Gestalt hätten ausreichend bedeuten können. Der Film zeichnet diese freundliche Parallelfigur Crampas' so, daß allein durch ihre bewegte Sichtbarkeit das literarische Original von ihr übertroffen wurde.

Das *neunte Kapitel* schildert die Antrittsbesuche bei Junkertum und Landadel der Umgebung, den von Borckes, Guldenklees und Grasenabbs, »mittelmäßigen Menschen von meist zweifelhafter Liebenswürdigkeit«¹¹⁹⁾ und reaktionärer Gesinnung. Im Drehbuch sind diese Besuche in kurzen stilisierten Szenen abgespiegelt, in denen noch gesellschaftskritische Impulse – trotz Einwänden der Produktionsleitung – frei werden konnten. Instettens Ehrgeiz, in den Reichstag zu kommen, erhält erst durch die filmische Bearbeitung scharfe Züge. Bei Fontane erscheint Instettens Strebertum der filmischen Sehweise gegenüber stark abgemildert und auf sehr menschliche Gespräche zwischen Effi und Instetten reduziert. Es entsteht der Eindruck, als versuche der Film mit allen Mitteln, den Ehebruch Effis psychologisch zu legitimieren. Puritanisch fordert der Film zusätzliche und genaueste Motivierung für die im letzten doch aus freier Entscheidung für Effi entstehenden Komplikationen.

Als Instetten verreist, um Bismarck, der »eine Vorliebe für ihn«¹²⁰⁾ hatte, in Varzin zu besuchen, bleibt Effi die erste Nacht allein im Kessiner Hause. Sie ist ein wenig ängstlich, will Klavier spielen, lesen, unterhält sich aber schließlich mit Johanna. Ein belangloses Frauengespräch: »Aber die, die blond sind, die haben immer einen weißen Teint, Sie auch, Johanna, und ich möchte mich wohl verwetten, daß Sie viel Nachstellung haben.«¹²¹⁾ Das Drehbuch biegt es ins Anzügliche:

¹¹⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 192 a.a.O.

¹²⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 196 a.a.O.

¹²¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 201 a.a.O.

Johanna ruft den Hund, der dort am Flügel lag und sofort aufspringt:

Los, Rollo, komm!
Gute Nacht, gnädige Frau!

Effi mit verständnisvollem Lächeln:

Schon gut, Johanna, lassen Sie die Armee nicht warten.

Im folgenden beschreibt Fontane, daß Effi eine sehr unruhige Nacht hatte, ein Alpdrücken, aus dem sie sich mit »lautem Schrei« emporriß. Der Zofe erklärt sie:

»Ich schlief ganz fest und mit einemmal fuhr ich auf und schrie ... vielleicht, daß es ein Alpdruck war ... Alpdruck ist in unserer Familie, mein Papa hat es auch und ängstigt uns damit, und nur die Mama sagt immer, er solle sich nicht so gehen lassen; aber das ist leicht gesagt ... ich fuhr also auf aus dem Schlaf und schrie, und als ich mich umsah, so gut es eben ging in dem Dunkel, da strich was an meinem Bett vorbei, gerade da, wo Sie jetzt stehen, Johanna, und dann war es weg. Und wenn ich mich recht frage, was es war ...« »Nun was denn, gnäd'ge Frau?« »Und wenn ich mich recht frage ... ich mag es nicht sagen, Johanna ... aber ich glaube, der Chinese.«¹²²⁾

Johanna beruhigt Effi: »Der von oben ... ach, gnäd'ge Frau haben geträumt, und wenn Sie schon wach waren, so war es doch alles noch aus dem Traum.«¹²³⁾

Johanna bleibt in Effis Zimmer und Fontane läßt Effi »in ihre Kissen zurück und bald danach in einen lethargischen Schlaf«¹²⁴⁾ sinken. Der Film reißt dieses an sich noch ruhige, aus Abstand betrachtete Nachtstück Fontanes in kurze, sich in rascher Abfolge jagende Einzelszenen mit optischen und akustischen Effekten auf:

¹²²⁾ Fontane, Effi Briest S. 203f. a.a.O.

¹²³⁾ Fontane, Effi Briest S. 204 a.a.O.

¹²⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 205 a.a.O.

Effis Schlafzimmer . . . Effi kommt in das dunkle Schlafzimmer und stellt den brennenden Leuchter in die Nähe des offenen Fensters, dessen Gardinen sich leicht im hereindringenden Lufthauch bewegen . . . Entferntes Donnergrollen . . . Effi löst ihr Haar und beginnt sich zu kämmen . . . In der Ferne Donnergrollen gemischt mit anderen Geräuschen . . . Effi wendet sich um . . . Die Kerzen flammen, flackern und tanzen . . . Feines gläsernes Klingen ertönt . . . Ein naher Donnerschlag läßt Effi zusammenzucken . . . Ein Windstoß dringt durch das nun völlig aufspringende Fenster und weht die Gardinen hoch . . . Einige Kerzen verlöschen . . . Effi flüchtet sich in eine Ecke des Zimmers . . . Draußen beginnt ein Wolkenbruch . . . Der Wind treibt schwere Tropfen klatschend gegen die Fensterscheiben . . . Effis Gesicht erstarrt vor Angst . . . Mit einem plötzlichen Entschluß stürzt Effi auf die Tür zu, reißt sie auf und schreit: Johanna! . . . Effi jagt zur Stiege und rennt die gewundenen knarrenden Stufen nach oben . . . Korridor vor der Türe des Spuksaals . . . Effi drückt die sperrenden, knarrenden Türflügel auf und macht einen Schritt in den Saal . . . Effi taumelt in die Finsternis hinein . . . Hinter ihr schlägt die Tür krachend ins Schloß . . . Das Rauschen des Windes bannt plötzlich ihren Blick gegen den mit einer großen Steinplatte hervorspringenden Kamin . . . Auf dem kahlen Sims steht die Chinesenfigur (die Instetten auf Effis Wink aus dem Schlafzimmer verbannt hat) und nickt ihr grinsend zu . . . Effi flüchtet zum Fenster . . . Der Vorhang flattert ihr ins Gesicht . . . Sie verkrallt sich darin und reißt ihn im Fallen herab . . . Johanna stürzt in den Saal, schließt das Fenster und richtet Effi halb auf, die langsam die Augen öffnet und sich zu erinnern versucht . . . Effi klammert sich an Johanna und flüstert beschwörend: Bitte, Johanna, sagen sie nichts dem gnädigen Herrn!

Der Film versuchte in aufgeregt hastender Bildfolge Effis Angst sichtbar zu machen. Trotz starker Vereinfachung und Veräußerlichung bleibt diese Szenenfolge doch ein Musterbeispiel filmischer Übersetzungstechnik, wiewohl die Details ausnahmslos den filmi-

schen Klischeearsenalen gebrauchsfertig entnommen wurden. Der Film überspitzte alles das, was Fontane bewußt abmildernd beschrieb; Effi betritt den Spuksaal nicht nachts, sondern tags und mit Instetten. Effi hatte eine schlaflose Nacht, aber Johanna ist da, um sie zu beruhigen. Im Film wird die Nachtszene bis zu Effis Ohnmacht im Spuksaal gesteigert, — ihre Hilferufe bleiben ohne Antwort.

Die frühere Verfilmung dieses Nachtstücks bestand nur aus jagen-den, wie abgehackt wirkenden Bildstücken, aus denen nichts als die zur Angst erstarrte Effi — in weißem Nachtgewand das Filmbild wie ein Blitzstrahl quer durchschneidend — in Erinnerung blieb.

Zehntes Kapitel: Der Film folgt der Chronologie Fontanes, nur mit einschneidenden Kürzungen der Dialogstücke. Der Autor des Drehbuchs läßt Effi den Wunsch äußern, in ein anderes modernes Haus, das frei ist von Spuk, umzuziehen. Instetten schlägt diesen Wunsch Effis mit der Begründung ab, er würde sich der Lächerlichkeit preisgeben, wenn er diesen Äußerungen derartige Bedeutung beimesse. Den differenziert ausgewogenen Inhalt der Fontaneschen Gespräche über Spuk und »Geistertummelage« konnte der Film nicht in sich aufnehmen:

*»Ja, Geert, bist du denn so sicher, daß es so was nicht gibt?«
»Will ich nicht behaupten. Es ist eine Sache, die man glauben und noch besser nicht glauben kann. Aber angenommen, es gäbe dergleichen, was schadet es? Daß in der Luft Bazillen herumfliegen, von denen du gehört haben wirst, ist schlimmer und gefährlicher als diese ganze Geistertummelage. Vorausgesetzt, daß sie sich tummeln, daß so was wirklich existiert. Und dann bin ich überrascht, solcher Furcht und Abneigung gerade bei dir zu begegnen, bei einer Briest. Das ist ja, wie wenn du aus einem kleinen Bürgerhaus stammtest. Spuk ist ein Vorzug wie Stammbaum und dergleichen, und ich kenne Familien, die sich ebenso gern ihr Wappen nehmen*

ließen als ihre »weiße Frau«, die natürlich auch schwarz sein kann.«¹²⁵⁾

Diesen Streit beendet die Einladung Alonzo Gieshüblers — »schon bloß Gieshüblers Namen zu hören, tat Effi wohl«¹²⁶⁾ — zum Liederabend der Marietta Trippelli in seinem Hause. Im Film gesteht Effi während des darauf folgenden Dialogs Instetten, daß sie ein Kind erwarte, wohingegen Fontane Effi lediglich in einem Brief an ihre Mutter dieses Ereignis ankündigen läßt. Die filmische Ohnmacht Effis im Spuksaal wandelt den vieldeutigen Somnambulismus Effis in eine eindeutige Schwangerschaft: ein Beispiel für die Verdeutlichungsmanie filmischer Fabelläufe, die vor allen anderen in deutschen Produktionen so stark sich abzeichnet.

Eine Schlittenfahrt Effis und Instettens mit Kutscher Kruse zum »Fürsten Bismarck«, einer Waldschänke, wird ohne Schaden gestrichen. Aber erst hier zeigt Instetten seiner Frau das Chinesengrab, das im Drehbuch ja die Kessiner Atmosphäre für Effi einleitet.

Ebenso konnte der Film die Erklärung des Chinesengrabs durch Instetten, die bei Fontane sich über mehrere Seiten hinzieht, in einige Sätze Instettens zusammenfassen: »Vor ein paar Jahren hat hier ein alter Kapitän gelebt. Er brachte seinen chinesischen Diener mit und ein blutjunges Mädchen. Eines Tages hatte der Alte sie mit einem Steuermann verheiratet. Am Abend war großer Ball im Hause des Kapitäns. Die Braut tanzte mit jedem. Und am Morgen war sie plötzlich verschwunden. Niemand hat sie je wiedergesehen. Der Chinese ist bald nach diesem Vorfall gestorben.« Die Abweichungen von Instettens Bericht im Originaltext sind geringfügig. Es gehört zu den Eigenarten der epischen Technik Fontanes, die Hauptgeschehnisse durch solche dem Handlungsverlauf ähnliche

¹²⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 208f. a.a.O.

¹²⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 210 a.a.O.

Randerzählungen vorzudeuten. Wenn die filmischen Bearbeitungen auch nicht ganz auf diese Nebenwege verzichten wollten, konnten sie sie doch nur zum Teil ausgehen und dann auch wiederum nur in großer Eile.

Elftes Kapitel: In der Szene vom Auftritt der Marietta Trippelli konnte der Film allein dadurch, daß er die anwesenden Figuren ins Bild brachte, die Fontanesche Konzeption überbieten. Die musikalischen Expertisen des anwesenden kleinstädtischen Philister- und Junkertums sind unbedeutend, — aber nicht nichtssagend genug, um die Figuren, die sie aussprechen, ausreichend zu profilieren. Der Film stilisiert das Nichtssagende ihrer Reden zu deutender Dummheit. Während der musikalischen Darbietung »panoramieren die Gesichter der Zuschauer vorbei.«¹²⁷⁾ Die Szene der zweiten filmischen Bearbeitung ist aufgelockert, lebendig.

Bei der früheren Verfilmung des Auftritts der Marietta Trippelli stellte der *Theaterregisseur* Gründgens »lebende« Bilder und schadete dem Film dadurch, daß er nicht den Mut gewann, sich in dieser Szene vom literarischen Vorbild zu entfernen, wie Rudolf Jugert es mit Erfolg tat.

Der Einbruch Crampas', den Fontane so weit wie möglich hinauszuzögern versucht, wird in dieser Szene des ersten und zweiten Films schon herbeigeführt. Im zweiten Film betritt Crampas während eines etwas anzüglichen Liedes aus dem Repertoire des »Café Chantant«, bei dessen Vortrag Effi im Gegensatz zu den anderen Anwesenden »immer offener ihre wahre Empfindung zeigt«¹²⁸⁾, als verspäteter Gast die Szene:

¹²⁷⁾ Anweisung aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

¹²⁸⁾ Anweisung aus dem Drehbuch a.a.O.

Er geht ungezwungen auf Effi zu:

Wir scheinen eine gemeinsame Vorliebe für die leichte Muse und Paris zu haben.

Effi etwas perplex:

Ich war noch nie in Paris.

Crampas:

Dann sollten Sie es sich unbedingt ansehen. Darf ich mich für diesen Fall als Fremdenführer empfehlen?

Instetten, der inzwischen mit dem Pastor gesprochen hat, horcht auf und stellt Crampas vor:

Major von Crampas — meine Frau.

Verdutzt beugt sich Crampas über Effis Hand und begrüßt dann Instetten:

Major a. D., wenn wir schon so genau sein müssen, Herr Landrat.

Effi entgeht es nicht, daß der Blickwechsel der beiden Männer keine gegenseitigen Sympathien ausdrückt.

Gieshübler mischt sich rasch ein:

Wir könnten uns vielleicht noch schnell die Blumen in meinem Treibhaus ansehen, gnädige Frau.

Den Inhalt des *zwölften Kapitels* konnte der Film übergehen. Er besteht im Hauptteil aus dem Silvesterbrief Effis an ihre Mutter mit dem Bericht über Kessiner Ereignisse und der Ankündigung, daß sie ein Kind erwarte. Im Gegensatz zum Ausdruck der Mitteilung innerhalb der filmischen Übertragung steht die Dezenz derselben Mitteilung des literarischen Originaltextes:

»Was ich neulich andeutete, das ist nun Gewißheit, und Instetten bezeugt mir täglich seine Freude darüber. Wie glücklich ich selber im Hinblick darauf bin, brauche ich nicht erst zu versichern, schon weil ich dann Leben und Zerstreuung um mich her haben werde oder, wie Geert sich ausdrückt, ein »liebes Spielzeug«. Mit diesem Worte wird er wohl recht haben, aber er sollte es lieber nicht gebrauchen, weil es mir immer einen kleinen Stich gibt und mich daran erinnert, wie jung ich bin, und daß ich noch halb in die Kinderstube gehöre.«¹²⁹⁾

Auch die Zeitangaben Fontanes, die er in Kürze, fast korrigierend, nachträglich einfügt: »Die musikalische Soirée bei Gieshübler hatte Mitte Dezember stattgefunden, gleich darauf begannen die Vorbereitungen für Weihnachten«¹³⁰⁾, oder »Der Tag nach der Hochzeit war ein heller Oktobertag«¹³¹⁾, konnte der Film übergehen, da er sich gänzlich von allen Zeitmaßen löste, soweit, daß es erforderlich wurde, im letzten Augenblick der letzten Drehtage einen Strauß dunkler Rosen in Effis Sterbezimmer zu bestellen, um der Jahreszeit, aber mehr noch der Betitelung des Films »Rosen im Herbst« ihren Tribut zu geben.

Dreizehntes Kapitel: Erst viel später nach dem Auftritt der Marietta Trippelli — »der April kam, und in dem Garten hinter dem Hofe begann es zu grünen«¹³²⁾ — unterrichtet Fontane den Leser, wiederum durch einen Brief Effis an ihre Mutter in Hohen-Cremmen, über Crampas, den neuen Landwehrbezirkskommandeur, der, wie Effi noch ohne großen Belang schildert, »ein Mann vieler Verhältnisse«¹³³⁾ sein soll, »ein Damenmann, etwas, was mir immer lächerlich ist und mir auch in diesem Fall lächerlich sein würde, wenn er nicht um eben solcher Dinge willen ein Duell mit einem

¹²⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 230 a.a.O.

¹³⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 227 a.a.O.

¹³¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 159 a.a.O.

¹³²⁾ Fontane, Effi Briest S. 235 a.a.O.

¹³³⁾ Fontane, Effi Briest S. 237 a.a.O.

Kameraden gehabt hätte. Der linke Arm wurde ihm dicht unter der Schulter zerschmettert . . .«¹³⁴⁾ Ansonsten sei er ein »vollkommener Kavalier, ungewöhnlich gewandt«.¹³⁵⁾ »Herr und Frau von Crampas waren vor vierzehn Tagen bei uns, . . . es war eine sehr peinliche Situation, denn Frau von Crampas beobachtete ihren Mann so, daß er in eine halbe und ich in eine ganze Verlegenheit kam.«¹³⁶⁾ Fontane entwickelte immer wieder, hier durch den Seitenblick auf das Duell Crampas und das Mißtrauen seiner Frau, eine meisterliche Technik versteckt vorbereitenden Andeutens, deren sublimen Diktion durch die filmische Übertragung an fast allen Stellen verlorengehend.

Vierzehntes Kapitel: Das Zusammentreffen Effis mit Roswitha, einer jener Frauengestalten Fontanes, denen zuliebe man auf alle Kessiner und Hohen-Cremmener Landedeldamen und Bürgertöchter herabblicken möchte, schildert der Film chronologisch und inhaltlich ohne große Abweichung vom literarischen Original.

Roswitha war die Bedienstete einer verstorbenen Registratorswitwe, deren Angehörige sie von einem zum anderen Tag auf die Straße setzten. Effis Verhalten dieser einfachen Frau gegenüber ist eine der wenigen Handhaben des Romans, die es einem ermöglichen, Effis Wesen über das nur Elbische und Sylphidische hinaus menschlich zu interpretieren. Selbst im Verhältnis zum Kinde bleibt, ausgenommen von einigen Exaltationen, nichts als eigenartiges Unbeteiligtsein und befremdende Kühle.

Instetten geht auf Effis Bitte, Roswitha zu sich zu nehmen, sofort ein. Schon wieder aber schränkt Fontane Effis Motive so differenziert und ironisch ein, wie es dem Film fast nie, es sei denn auf groß angelegten Umwegen, möglich gewesen wäre.

¹³⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 237 a.a.O.

¹³⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 238 a.a.O.

¹³⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 237 a.a.O.

Effi war protestantisch erzogen und würde sehr erschrocken gewesen sein, wenn man an und in ihr was Katholisches entdeckt hätte; trotzdem glaubte sie, daß der Katholizismus uns gegen solche Dinge wie da oben¹³⁷⁾ besser schütze; ja, diese Betrachtung hatte bei dem Plane, Roswitha ins Haus zu nehmen, ganz erheblich mitgewirkt.¹³⁸⁾

Das konnte Fontane nur in Effis Innerlichkeit gesehen haben. Was gedacht wird — Gedanken machen die epische Breite, gesprochene Gedanken, nicht Dialoge — was gedacht wird, kann nicht »dramaturgisiert«, kann nicht einfach in filmische Dialoge hineingebildet werden. Der Film simplifizierte Effis Verhalten Roswitha gegenüber zu reinem Samaritertum.

Fontane berichtet weiter über den Tauftag von Effis Tochter »Klein-Annie«. Instetzens luden Major von Crampas zu Gast. Aber es lassen sich auch hier noch keine inneren Berührungspunkte zwischen Effi und »dem neben ihr sitzenden Major von Crampas«¹³⁹⁾ empfinden, so meisterlich langsam entwickelt Fontane seine Handlung, im Gegensatz zur »dramaturgisch gestrafften« Haupthandlung des Films, — als würde er selbst seine Gestalten immer wieder zurückrufen müssen damit sie seine epische Konzeption nicht gefährden.

Fünfzehntes Kapitel: Effis Besuch bei ihren Eltern in Hohen-Cremmen ist nicht geschildert als Reise mit Abfahrt und Ankunft und Eindrücken während der Fahrt, sondern er bedeutet nichts als den Vorwand für eine Schauplatzverlegung, — den Schauplatzänderungen des Theaters ähnlich —, um ein Gespräch zwischen Effi und ihrem Vater zu ermöglichen.

Der Film konnte Reise und Gespräch umgehen, da die Reise nur um des Gesprächs willen zustandekam und das Gespräch des glei-

¹³⁷⁾ Gemeint ist der Spuksaal.

¹³⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 249 a.a.O.

¹³⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 251 a.a.O.

chen Inhalts war, der den Gesprächen der Eltern Effis in den ersten Kapiteln zugrunde lag: milde Resignation, rückgewandte Ängstlichkeit, die in das oft variierte »Es ist ein weites Feld« mündet. Alles überflüssig für den Film – dachte man – aber warum nicht auch überflüssig für Fontane?

Weil im selben Kapitel Crampas hinzutritt und Fontane den Leser darauf zu warten zwingt.

Effi ist wieder in Kessin. Crampas besucht Instetten. Während des Gesprächs zwischen Crampas und Instetten werden die fein gezeichneten Unterschiede im Charakter der beiden Männer offenbar.

Auf die Worte Crampas': »... so werden Sie einem alten Kameraden von Vionville her doch wohl ein bißchen Krieg besorgen können«¹⁴⁰⁾, konnte Instetten entgegnen: »Ich sehe nicht ein, Major, warum wir uns mit Ihrer Todesart beschäftigen sollen; das Leben ist uns näher und zunächst auch eine viel ernstere Sache.«¹⁴¹⁾ Im Film dagegen mußte Crampas gleich Sympathie erwecken, wodurch Effis künftige Einstellung ihm gegenüber mehr entschuldigt als motiviert wurde.

In der ersten filmischen Übertragung des Romans besucht Crampas, wie im originalen Vorbild, Instetten und Effi; in der zweiten Bearbeitung wird Crampas von ihnen aufgesucht, obwohl Instetten »ihn nicht gern um eine Gefälligkeit bitten möchte.« Sie treffen ihn »auf einer Pferdekoppel in den Dünen«, wo er kommandierend und räsonierend eine Art Pferdedressur betreibt; »eine Art«, weil sie sich von wirklicher Arbeit dadurch unterscheidet, da sie wie alles, was den Film in Bewegung bringt, in einer Art sich vollzieht, die mit Erfordernissen der Wirklichkeit wenige oder überhaupt keine

¹⁴⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 260 a.a.O.

¹⁴¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 260 a.a.O.

Berührungsstellen mehr andeutet. Die Pferde bewegen sich an der Longe, alles bewegt sich und funktioniert, wie in Es-gelingt-eigentlich-immer-Träumen. Für wirkliche Arbeiten sind subalterne Handlanger da. Crampas, der an der Longe die Arbeit eines intelligenten Stallburschen verrichtet, wird zum »Meister«, dessen Befehle wie in guten Träumen nicht anders als unverzüglich akzeptiert und verwirklicht werden.

Crampas:

Die Beache hinkt ja auf der linken Hinterhand! Abreiben und sofort den Veterinär holen!

Der Bursche schlägt die Hacken zusammen:

Befehl Meister!

Crampas:

Steh' lieber stramm vor den Pferden! Bei mir kannst Du Dir's sparen.

Es stellt sich ihm kein Hindernis in den Weg, das er nach hundertfältigem (unsichtbarem) Probieren nicht hätte überwinden können. Als Instetten Crampas dann um ein Pferd für Effi bittet, bilden die Entgegnungen Crampas' und seine Gebärden wiederum nichts anderes als die sehr eindeutige filmische Grundlage für die Schlagworte: Männlichkeit, Edelmut, Selbstbewußtsein:

Instetten, reserviert:

Meine Frau möchte ein Pferd bei Ihnen ausmieten, sofern es Ihre Vorschriften zulassen.

Crampas:

Meine Vorschriften mache ich mir alleine.

Er sieht Effi an und ruft dann einem Stallburschen zu:

Bring mal die Walküre her. Sie hat vor zwei Jahren den Großen

Preis vom Grunewald gewonnen. Seine Majestät hat ihr höchstpersönlich den Hals geklopft.

Effi:

Dann bin ich wohl kaum befugt, ein so berühmtes Pferd zu reiten.

Crampas nimmt dem Burschen die Stute ab und schwingt sich hinauf:

Ach was, Walküre pfeift auf Standesunterschiede. Die fliegt mühelos über jede Schranke.

Sechzehntes Kapitel: Der erste Film faßte Instettens Charakter sehr geschickt in folgende kurze optische Formel: Gleich nach der Ankunft Effis in Kessin gewährte man am Dünenweg eine hölzerne Tafel: »Das Betreten des Strandes ist Unbefugten untersagt. Der Landrat«. Fontane aber zeichnet immer wieder solche Züge. Diese Häufigkeit würde dem Film schaden. Denn der Betrachter des Films *sieht* die handelnden Personen. Durch ihre Sichtbarkeit offenbaren sie in jeder ihrer Bewegungen Züge ihres inneren Wesens. Den Leser des Romans könnte man, wenn man alles, was über die gelesene Landschaft bisher gesagt wurde, in Frage stellen wollte, mit einem Blinden vergleichen, den der führende Freund stets wieder über die Menschen, die ihm entgegentreten, unterweist. Es wurde eben gesagt, daß solche häufigen Hinweise der filmischen Übertragung schaden. Aber die zweite Verfilmung versäumte den optischen Ausgleich. So kam es zu einem Bild Instettens, das sich von Fontanes Darstellung weit entfernt. Instetten könnte man sich im Film ebensogut durch die Darstellung Crampas', Crampas durch die Darstellung Instettens ersetzt denken. Die häufigen Hinweise auf Charakterzüge epischer Hauptfiguren müssen im Film optische Äquivalente erhalten, um die Fungibilität der Hauptfiguren, wie sie sowohl in der ersten als auch in der zweiten filmischen Bearbeitung des Romans deutlich erkennbar wurde, zu vermeiden.

Das *siebzehnte Kapitel* enthält jenes Gespräch zwischen Effi und Crampas am Meer, das zur Szene wurde, die wir auf Seite 54 beschrieben haben und in der eine Annäherung zum literarischen Vorbild zustande kam. Das Ende dieses Gesprächs allerdings ist bei Fontane mit weitaus feineren Zügen gezeichnet. Im Film endet die Unterhaltung äußerlich bewegt, im Streit und Aufbruch mit Kutscher und Pferd:

Crampas:

Wenn man eine junge Frau zuviel allein läßt, braucht man einen Aufpasser. Da hat sich die Angst immer noch ganz gut bewährt.

Effi, fast schroff:

Sie verdächtigen meinen Mann, Herr von Crampas. Würden Sie ihm das auch ins Gesicht sagen?

Crampas sieht sie lange an:

Ich nehme nicht an, daß Sie es wünschen.

Effi beherrscht sich gewaltsam...

Dann steht sie abrupt auf, ruft zu Kruse hinüber:

Kruse! Mein Pferd!

Crampas:

Es täte mir leid, wenn ich Sie verletzt hätte.

Effi mit formvollendeter Haltung:

Es wäre Ihnen beinahe gelungen. Adieu, Herr von Crampas!

Sie geht rasch auf die Pferde zu.

Fontane endet den Dialog ebenso mit einer Kritik Crampas' an Instetten. Effi aber begehrt nicht auf. »Sie sah ihn einen Augenblick

scharf an. Dann aber schlug sie verwirrt und fast verlegen die Augen nieder.«¹⁴²⁾ Bei Fontane gelingt Crampas der Einbruch in die Ehe Effis schon an dieser Stelle, wo der Film noch in seinem Lieblingstopos »Streit und Trennung zweier Liebenden um der späteren Versöhnung willen« verharret.

Achtzehntes Kapitel: Fontane schildert die eintönigen Winterabende in Kessin. Man empfindet die Langeweile nach, auch wenn man selbst nie in einem Seort im Winter gelebt hat, wenn Instetten, um sich ihrer zu entledigen, nichts anderes vorschlägt, als die italienische Reise, die Hochzeitsreise »an der Hand seiner Aufzeichnungen noch einmal durchzumachen. Eine solche Rekapitulation sei eigentlich die Hauptsache, dadurch mache man sich alles erst dauernd zu eigen, und selbst Dinge, die man nur flüchtig gesehen . . . kämen durch solche nachträglichen Studien erst voll zu Bewußtsein und Besitz«.¹⁴³⁾

Über eine Theateraufführung, durch die diese Abende glücklicherweise in Vergessenheit geraten, und in der Effi eine Hauptrolle zufällt und Crampas Regie führt, berichtet Fontane nur zurückblickend: »Am Theaterabend in der Ressource trennte man sich spät, und Mitternacht war vorüber, als Instetten und Effi wieder zu Hause bei sich eintrafen.«¹⁴⁴⁾ Und in einer Äußerung Instettens: »Ja, Effi, das war ein hübscher Abend. Ich habe mich amüsiert über das hübsche Stück.«¹⁴⁵⁾ Der Abend selbst und die Aufführung wurden *nicht* geschildert. Das »hübsche Stück« hatte bei Fontane den Titel »Ein Schritt vom Wege«, und wir erfahren nichts mehr davon, außer, daß der Dichter des Stückes ein »Kammergerichtsrat« »und noch dazu aus Königsberg«¹⁴⁶⁾ gewesen sei.

¹⁴²⁾ Fontane, Effi Briest S. 279 a. a. O.

¹⁴³⁾ Fontane, Effi Briest S. 280f. a. a. O.

¹⁴⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 283 a. a. O.

¹⁴⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 283 a. a. O.

¹⁴⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 283 a. a. O.

Die erste Verfilmung übernimmt zwar den Titel des Stückes »Ein Schritt vom Wege« als Gesamttitel für die filmische Übertragung des Romans, aber das Stück selbst, durch dessen Titel Fontane lediglich wieder auf den künftigen Handlungsverlauf hindeuten wollte, ersetzte sie durch Kleists »Käthchen von Heilbronn«¹⁴⁷⁾, das mit fast meiningerschem Pomp auch tatsächlich in Szene kam.

Jenes Arrangement, wodurch die zweite Verfilmung den Theaterabend, auf dem bei Fontane schon kein Gewicht lag, ersetzte, übertrifft die Unzulänglichkeit des ersten Versuches noch um ein weites. Hier bilden die Kulissen für ein gestelltes Bilderrätsel Möglichkeit und Hintergrund für eine infantil konzipierte Annäherungsszene Crampas':

Crampas tritt unbefangen an die Rampe vor.

Effi, mit erkünsteltem Gleichmut:

Was machen Sie denn hier?

Crampas:

Mangels anderer Beschäftigung schiebe ich Kulissen. Das Vergnügungskomitee hat mich für das Arrangement gewählt.

Effi:

Begreiflich. Sie sind sicher ein sehr geschickter Arrangeur. — Wo bleiben die anderen?

Crampas:

Vorläufig sind wir noch allein.

Effi:

Bis auf das Hotelpersonal.

Crampas:

Stört es Sie?

¹⁴⁷⁾ Bei Fontane sollte das »Käthchen von Heilbronn in der Holunderbaumszene« schon beim Polterabend vor Effis Hochzeit aufgeführt werden.

Effi:

Im Gegenteil.

Crampas:

Wir können ohne die anderen anfangen. Das Bilderrätsel, das wir darstellen wollen, braucht nur zwei Personen. Die Lösung ist ein zusammengesetztes Wort und heißt: ›Frühlingsstimmenwalzer‹. Probieren wir's doch mal.

Effi geht zögernd die Stufen zur Bühne hinauf, während Crampas eine Gartenbank vor den Schneepekt stellt.

Dabei fährt er fort:

Setzen Sie sich doch bitte hierher. Das erste Rätsel ist also ›Frühling‹.

Effi nimmt auf der Bank Platz und sagt mit einer Kopfwendung zu dem Prospekt:

Nach Frühling sieht es aber gar nicht aus.

Crampas:

Das ist ja gerade der Scherz. Wir wollen es dem Publikum doch nicht zu leicht machen. Den Frühling müssen wir spielen . . . Mit ein wenig Phantasie, gnädige Frau.

Er setzt sich neben sie auf die Bank und rückt im folgenden immer dichter an sie heran.

Wieviel einfacher und tiefer gestaltet Fontane den Vorgang des langsamen beiderseitigen Sichnäherns, wenn er über den inneren Zustand Effis berichtet, über ihre Reaktionen, als von Crampas

»kein Weihnachtsgruß eingetroffen«¹⁴⁸⁾ war. »... seine Huldigungen erfüllten sie mit einem großen Bangen, und seine Gleichgültigkeiten verstimmten sie; sie sah ein, es war nicht alles so, wie's sein sollte.«¹⁴⁹⁾

Im *neunzehnten Kapitel* beschreibt Fontane eine Schlittenfahrt während der Weihnachtstage nach Uvagla, nahe bei Kessin. Instettens, Grasenabbs, Güldenklees, von Borkes, Gieshübler und Crampas beteiligten sich an diesem Ausflug, der in einem geselligen Umtrunk im Hause von Förster Ring seinen Höhepunkt fand.

Deutlicher als an anderen Stellen des Romans profiliert Fontane die Anwesenden durch das, was er in den Tischreden von ihnen verlauten läßt. In Anspielung auf den Namen des Gastgebers: »... viele Ringe gibt es, und es gibt sogar eine Geschichte, die wir alle kennen, die die Geschichte von den ›drei Ringen‹ heißt, eine Judengeschichte, die, wie der ganze liberale Krimskrams, nichts als Verwirrung und Unheil gestiftet hat ... Ich bin nicht für diese drei Ringe, ... ich bin vielmehr für einen Ring, ... der alles Gute, was wir in unserem altpommerschen Kessiner Kreise haben, alles, was noch mit Gott für König und Vaterland entsteht — an diesem seinem gastlichen Tisch vereinigt sieht.«¹⁵⁰⁾ Oder miteinstimmend in: »Ich bin ein Preuße ... will ein Preuße sein.« Und im Dialog v. Borcke und Instettens: »Es ist etwas Schönes, so was hat man in anderen Ländern nicht.«¹⁵¹⁾ Und durch die Äußerung Instettens, der »von solchem Patriotismus nicht viel hielt«: »In anderen Ländern hat man was anderes.«¹⁵²⁾

Das, was Fontane hier mit diesen »Reminiszenzen« zum Ausdruck bringen wollte, gelang dem Film teilweise während des Auftritts

¹⁴⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 286 a.a.O.

¹⁴⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 286 a.a.O.

¹⁵⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 294 a.a.O.

¹⁵¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 294 a.a.O.

¹⁵²⁾ Fontane, Effi Briest S. 295 a.a.O.

der Marietta Trippelli und während der Kessiner Antrittsbesuche sichtbar zu machen. Die abschließende Äußerung Instettens hingegen, die ihn Crampas gegenüber wieder in Vorteil bringt, wurde in der filmischen Bearbeitung übergangen. Der Film hätte Instetten durch solche Äußerungen zu aufgeschlossen gemacht, und die Motivierungen für den Ehebruch Effis hätten etwas von ihrer filmischen Eindeutigkeit eingebüßt.

Beide Filmfassungen zeigen auch keine Tischgesellschaft in Uvaglia, sondern Redouten im Festsaal des Strandhotels.

Auf der Rückfahrt versinken die Schlitten im sandigen Untergrund. Nur die Kutschen mit ihren »hohen Rädern«¹⁵³⁾ können die Fahrt unbehindert fortsetzen. Die Plätze in den Schlitten und Kutschen werden anders verteilt, und Effi und Crampas bleiben für das Reststück des Weges alleine in einem Gefährt.

In dem, was nun geschieht, könnte ein Höhepunkt des Romans gesehen werden. Würde man den Handlungsverlauf mit den Höhepunkten des Romans aber in einer graphischen Kurve nachzeichnen, so würde diese Linie keine steilen Anstiege und Gefälle, sondern sehr sanfte Rundungen aufweisen. Dennoch erhalten die Gipfelpunkte eine große Höhe:

»Effi«, klang es jetzt leis an ihr Ohr, und sie hörte, daß seine Stimme zitterte. Da nahm er ihre Hand und löste die Finger, die sie noch immer geschlossen hielt, und überdeckte sie mit heißen Küssen. Es war ihr, als wandle sie eine Ohnmacht an.

Als sie die Augen wieder öffnete, war man aus dem Walde heraus, und in geringer Entfernung vor sich hörte sie das Geläut der vorseilenden Schlitten.¹⁵⁴⁾

¹⁵³⁾ Fontane, Effi Briest S. 299 a.a.O.

¹⁵⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 302 a.a.O.

Die Aktivität Crampas' wurde bis zur Grenze des Möglichen reduziert. Alles konzentriert sich auf die Empfindungen Effis, die so stark sind, daß es ihr ist, »als wandle sie eine Ohnmacht an«. Im Film sind diese Grenzen des Möglichen viel enger gezogen. Der Betrachter der Bildhandlung würde mit großem Protest auf den Betrug um den Effekt eines stimulierten Geschehens, eines Kusses oder einer Umarmung, reagieren. Dieser Protest läßt sich nur zum geringen Teil aus einer anderen Lebensauffassung herleiten, es zeichnet sich in ihm vielmehr der Unterschied zwischen einem *gelesenen* und einem *gesehenen* Handlungsverlauf schlechthin. Er ist insoweit sogar gerechtfertigt, weil man wohl eine Umarmung, einen Kuß sichtbar machen kann, nicht aber das, was im Inneren eines Menschen geschieht, der einer Ohnmacht nahe ist, weil man ihm die Hände »mit heißen Küssen überdeckt«.

Niemals wird der Film im selben Maße wie die epische Literatur bewältigen, was sich mit den Worten »stille Freude«, »inniger Schmerz« ausdrücken läßt. Er wird Schmerz und Freude in irgendeiner Art sichtbar machen, aber nicht bis über die Grenze hinaus, wo Freude und Schmerz so stark sind, daß es denen, die solche Freude und solchen Schmerz empfinden, so ist, »als wandle sie eine Ohnmacht an«.

Es liegt weniger an einer mangelhaften Konzipierung, daß der Film Crampas' Aktivität Effi gegenüber erhöht; die Gründe dafür liegen vielmehr in der wichtigen Erkenntnis, daß zu stark reduzierte, zu milde Exaltationen, ins Bild gebracht, ebenso lächerlich wirken wie übertriebene.

Es wäre ohne Zweifel ein stürmisches Gelächter der bildfreudigen Kinobesucher geworden, hätte Crampas an diesem Höhepunkt, der auch ein Höhepunkt des Films wurde, Effi nur die Hände geküßt, — und hätte Effi ihrerseits wiederum nur die Augen niedergeschla-

gen. Die Verhaltensweisen beider Hauptgestalten gerieten an dieser Stelle in völlig neue, aufs optisch »Akzeptable« hingerrichtete Dimensionen.

Im fahrenden Dogcart.

Effi betrachtend, sagt Crampas
nach einer Weile gedämpft:

Beugen Sie sich nicht so weit zur
Seite. Der Wagen hat kein
Schutzleder. Wenn wir über
einen Stein fahren, fliegen Sie
noch hinaus.

Effi, wie abwesend, ohne ihn an-
zusehen:

Mir wäre es recht! Am liebsten
gleich in die Brandung.

Crampas:

Effi! . . .

Effi schlingt jäh dieArme um
seinen Hals.

Der Dogcart hält im Lichtkegel
des Leuchtturms.

Die Dramaturgie des Films benützt eine festumrissene Skala für die physischen Entäußerungen seelischer Exaltationen. Die Art und Weisen, wie eine Frau »jäh die Arme um einen Hals schlingt«, ordnet sie nach stereotypen Rangstufen.

Zwanzigstes Kapitel: Instettens Meinung über Crampas hat sich verhärtet. »Kavalier, das ist er, und ein perfekter Kavalier, das ist er nun schon ganz gewiß. Aber Edelmann! Meine liebe Effi, ein Edelmann sieht anders aus. Hast Du schon etwas Edles an ihm bemerkt? Ich nicht.«¹⁵⁵⁾

¹⁵⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 303f. a.a.O.

Effi gleitet ins Unheil. »... die Kugel war im Rollen.«¹⁵⁶⁾ Wenn Effi Crampas jetzt sah, »war sie wie mit Blut übergossen«.¹⁵⁷⁾ Von der Haupthandlung bilden sich dennoch Abzweigungen in Nebengeschehen, die der Film ohne Schaden umging, — die Rettung englischer Schiffbrüchiger, der Plan zur Übernahme der Roten Husaren, die »Hüter von Paradies und Unschuld«¹⁵⁸⁾ seien, die in Aussicht genommene Erklärung zur Garnisonstadt —, die aber für Effi »allerlei Aufregungen«¹⁵⁹⁾ und Ablenkungen mit sich brachten. Der erste Höhepunkt der Handlung des Romans ist hier eigentlich schon überschritten. Die Handlung kann nur noch durch das langsame Vordringen des Unheils zu weiterer Spannung kommen. »Es brach immer wieder über sie herein«, Effi »fühlte sich wie eine Gefangene«.¹⁶⁰⁾

*Sie litt schwer darunter und wollte sich befreien. Aber wiewohl sie starker Empfindungen fähig war, so war sie doch keine starke Natur; ihr fehlte die Nachhaltigkeit, und alle guten Anwandlungen gingen wieder vorüber. So trieb sie dann weiter, heute, weil sie's nicht ändern konnte, morgen, weil sie's nicht ändern wollte. Das Verbotene, das Geheimnisvolle hatte seine Macht über sie.*¹⁶¹⁾

Und sie empfand mit dem klaren Sinn der für's Unheil Bestimmten: »Effi, du bist verloren.«¹⁶²⁾ Über den eigentlichen Tatbestand, die Verfehlungen Effis, unterrichtet Fontane den Leser nur in einem einzigen Satz. Nachdem von »Eisenwasser« und langen Spaziergängen zu lesen war, die der Arzt der Bleichsüchtigen verschrieb, *vermutet* man den Tatbestand auch nur durch den Satz: »In dieser Art ging es durch Wochen hin . . .«¹⁶³⁾ Der Leser hat das Empfinden,

¹⁵⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 311 a.a.O.

¹⁵⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 307 a.a.O.

¹⁵⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 310 a.a.O.

¹⁵⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 308 a.a.O.

¹⁶⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 310 a.a.O.

¹⁶¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 310f. a.a.O.

¹⁶²⁾ Fontane, Effi Briest S. 311 a.a.O.

¹⁶³⁾ Fontane, Effi Briest S. 313 a.a.O.

als sei es ganz ausgeschlossen aus dem, was zwischen Effi und Crampas geschieht.

Der Betrachter des Films ist gerade hier ständig zugegen. Er verfolgt mit Neugierde den heimlichen Weg Effis, der in der Fischerhütte am Meer in den Armen Crampas' endet. Er hört zudringlich, was sie einander sagen, und er wird entzaubert durch die törichtesten Worte, die die beiden Liebenden wechseln. Auch wenn Effi und Crampas geredet hätten, wie sie es im Film taten — sicher waren sowohl Effi als auch Crampas nicht dazu bestimmt, Klügeres von sich zu geben — wäre es doch besser gewesen, wenn man ihnen nicht hätte zuhören müssen.

Es ist in der Filmszene mit Effi und Crampas am Meer alles geschehen, um die Stimmung »perfekt« zu gestalten, die sich um ein Liebespaar bildet in einer Fischerhütte am Meer. Sie hätte aber ebensogut Liebenden eines anderen Films oder Liebenden aus einem anderen literarischen Vorwurf als Hintergrund dienen können. Die Atmosphäre für ein Liebespaar in einer Fischerhütte am Meer wurde so vorzüglich gestaltet (es ist fast unmöglich, beim Lesen der Regieanweisungen und Filmdialoge richtige Schlüsse zu ziehen), daß der Autor des Drehbuchs hierzu äußerte, er »hätte den Regisseur (Rudolf Jugert) für diese Bilder umarmen mögen, in denen er Effi und Crampas durch Fischernetze hindurch fotografieren ließ«. Von Fontane ist in dieser ganzen sinnlosen Evokation nichts mehr enthalten:

Fischerhütte.

Auf dem Ruhelager löst sich
Effi langsam aus Crampas' Armen
und lauscht versonnen dem fernen Anprall der Meeresbrandung.

Crampas hat sich halb aufgerichtet und sieht sie forschend an:

Ein Königreich für einen Deiner Gedanken!

Effi spielerisch:

Du verschenkst wieder mehr als Dir gehört.

Crampas:

Ein Königreich ist arm und winzig gegen unsere Fischerhütte.

Ich möchte sie jedenfalls gegen kein Fürstenzimmer tauschen.

Effi:

Ich auch nicht.

Crampas erhebt sich und tritt ans Fenster:

Sekundenlang erfüllt der Wellenschlag die Stille.

Dann sagt Crampas gereizt:

Wir haben ein Recht zu dem, was wir tun!

Effi, sehr klar:

Nein, das haben wir nicht. Aber es ist auch gleichgültig geworden. Ich gehe mit Dir, wohin Du willst. Nur hier kann ich nicht bleiben.

Crampas steht noch immer abgewandt:

Also davon laufen?!

Effi:

Wir haben keinen anderen Weg.

Crampas:

Und wie stellst Du Dir das vor?

Effi:

Das möchte ich von Dir hören. Einmal kannst Du Dir auch den Kopf zerbrechen.

Crampas geht auf Effi zu, die sich starr erhebt:

Schön! Ich könnte es ja mal beim Zirkus probieren. Zum Stallmeister würde ich gerade noch taugen. Und Du könntest als Seiltänzerin auftreten. Dann nimmt man uns vielleicht zusammen!

Effi, fast tonlos:

Zu Hause habe ich eine Schaukel gehabt. Auf der bin ich oft in den Himmel geflogen und hab' gedacht, ob die Seile wohl halten würden...

Crampas nimmt sie sanft in die Arme:

Siehst Du, und am Ende haben sie doch gehalten. Möchtest Du, daß es anders wäre, daß wir uns nie gesehen hätten?

Er drückt sie auf das Lager nieder und flüstert nahe an ihrem Gesicht:

Weißt Du es nicht...?

Effi, verhauchend:

Was weiß man nicht alles.

Willenlos gibt sie sich seinem Kuß.

Die Hilfsmittel, um die Bildstimmung zu erzeugen, sind klischiert und fungibel: die untermalende Musik, die Brandung des Meeres, die obligate Ablendung vor eindeutigen Geschehen. Und von neuem das Einsetzen von Meeresbrandung und Musik als Ersatz dafür. »Kulturindustrie sublimiert nicht, sondern unterdrückt. Keine erotische Situation, die nicht mit Anspielung und Aufreizung den bestimmten Hinweis vereinigte, daß es nie und nimmer so weit

kommen darf.«¹⁶⁴⁾ Aber wenn es geschieht, sind die klisierten Überbrückungsarten pornographisch und puritanisch zugleich.

Einundzwanzigstes Kapitel: Annie, die Tochter Effis, ist im Film immer nur dann gegenwärtig, wenn ihr bestimmte dramaturgische Funktionen innerhalb der filmischen Handlung zufallen. Das Dasein eines Kindes aber beansprucht auch dann, wenn man es nur bestimmten künstlerischen Absichten zufolge in die Handlung mit einschließt, größeren Raum und größere Beachtung. Aber Fontane selbst widmet dem Kinde Effis kaum einen Blick. Nur dann – und es ist nicht anders als im Film –, wenn ihm eine Funktion, die sich in irgendeiner Weise auf das Verhalten der Erwachsenen bezieht, zufällt. Es kommt nicht ein einziges Mal, nicht einmal in der Hauptszene zwischen Effi und Annie am Ende des Romans, zum Ausdruck eines echten Gefühls zwischen Mutter und Kind. Daß das Kind überhaupt noch bei Instetten sich befindet, erfährt der Leser in einem Satz, der ebenso teilnahmslos darauf hinzeigt, wie Effi teilnahmslos dazu handelt. »Annie schlief noch. Effi beugte sich über die Wiege, ließ sich dann Hut und Regenmantel abnehmen und setzte sich dann auf das kleine Sofa in ihrer Schlafstube.«¹⁶⁵⁾

Es wäre durchaus nicht richtig, diese Feststellungen aus der Sicht Effis zu interpretieren, der das Kind eines Mannes, den sie nicht liebt, nichts bedeuten würde. Durch ihr Schuldgefühl hätte sich die Liebe zu ihrem Kinde nur steigern können. Man darf sich nicht scheuen, diese Tatsache, die mit Gegenbeispielen aus der Literatur zu belegen ist, als einen Mangel zu bezeichnen. Hier wäre dem Film die Möglichkeit offengeblieben, mit geschicktem optischem Ausgleich dieses *eine* Versäumnis im literarischen Vorbild zu korrigieren.

¹⁶⁴⁾ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung* S. 166 a.a.O.

¹⁶⁵⁾ Fontane, *Effi Briest* S. 318 a.a.O.

Eines der stärksten Gegenbeispiele zu diesem Mangel an Gefühlswärme einem Kinde gegenüber innerhalb einer epischen Konzeption bildet sich aus dem Gesamtwerk Henry Millers. Immer wieder kreisen seine Gedanken um das Kind, »sein eigenes Kleines«, das ihm durch seine Scheidung genommen wurde. Wir werden ihn deshalb auch später zitieren dürfen, weil zum Ende des Handlungsverlaufs bei Fontane eine Situation eintritt, die mit einer Textstelle Henry Millers stofflich fast kongruent wird.

Zweiundzwanzigstes Kapitel: Der Handlungsverlauf im Roman setzt sich nur zögernd fort. Das einundzwanzigste Kapitel endet mit einem Gespräch zwischen Effi und Instetten, in dem Instetten seine Beförderung zum Ministerialrat und seine Versetzung nach Berlin ankündigt. »Am anderen Morgen nahmen beide gemeinschaftlich ihr etwas verspätetes Frühstück . . .«¹⁶⁶⁾ und verlängerten das Gespräch fast bis zur Hälfte des neuen Kapitels. Der Inhalt dieser Gespräche über das künftige Leben in Berlin, über Effis Freude, die so groß war, daß »ihr ganzer zarter Körper zitterte«¹⁶⁷⁾, über die Reisevorbereitungen, wurde im Film in tatsächliche, sichtbare Handlungen aufgeteilt, die zwischen und im Anschluß der Dialoge sich vollziehen, wie der Abschied von Gieshübler, die endgültige Trennung von Crampas, der während der Abfahrt »in vorderster Reihe stand«¹⁶⁸⁾, und die Reise nach Berlin selbst.

Was in den Dialogen nur vorbereitend oder rückblickend umdacht wurde, übertrug der Film in eine schnell wechselnde Folge kurzer Einzelbilder. Sie erzeugen, gemischt mit den schon sichtbaren Handlungsteilen des Romans und den neu konzipierten Kurzszenen, Spannung und Bewegung an einer Stelle, die im originalen Vorbild fast jeglicher Spannung und Bewegung entbehrt. Daß es sich um

¹⁶⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 327 a.a.O.

¹⁶⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 335 a.a.O.

¹⁶⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 325 a.a.O.

reine »optische Täuschungen« handelt, weil im Grunde auch nichts weiter als im literarischen Vorbild geschieht, merkt man bei der wiederholten Betrachtung von Filmen, die ihren Konzeptionsmangel mit einer ebensolchen Unzahl von Bildeinstellungen auszugleichen suchen.

Die aufgeregt hastenden, sich fortgesetzt ablösenden Bildstücke treiben die Haupthandlung, die im Roman durch nie endende Dialoge, Briefe, Vorausplanungen und Rückblicke auf der Stelle blieb, letztlich aber doch voran. Im Roman kommt an irgendeiner Textstelle dafür ein großer Sprung, der unvermittelt den Leser in eine neue Konstellation führt. Das Drehbuch motiviert die neue Konstellation durch kurze Einstellungen auf diejenigen Geschehnisse, die ihm aus den Dialogen und Briefen am wichtigsten erschienen.

Die rasche Folge der Einstellungen beginnt schon vor der Abreise Effis nach Berlin. Wir sehen: Effi in ihrem Zimmer am Abend in Kessin . . . Sie liest einen Brief von Crampas: »Es lohnt sich nicht, länger zu leben, wenn alles gelten sollte, was zufällig gilt. Das Beste liegt jenseits! Sei morgen nachmittag wieder in den Dünen!« . . . Instetten öffnet die Haustür, eilt zu Effi . . . Effi versteckt den Brief Crampas' . . . Instetten: »Effi, ich bin gewählt!« . . . Effi stammelt mechanisch: »Wir gehen nach Berlin . . . wir gehen nach Berlin . . . wir gehen nach Berlin!« . . . Bahnstation bei Kessin . . . Gieshübler verabschiedet sich von Effi . . . überreicht ihr ein Riechfläschchen für die Reise . . . Effi küßt Gieshübler . . . und verabschiedet sich von Instetten . . . Instetten geht neben dem Zug: »Such« uns eine hübsche Wohnung aus in Berlin. Nicht zu hoch — und denk daran: in meinem Arbeitszimmer will ich den Finkenschlag aus dem Tiergarten hören.« . . . Effi winkt Instetten und Gieshübler . . . läßt plötzlich das Taschentuch sinken . . . aus ihrem Blick hinter der Seitenwand eines Lagerschuppens, den der Zug eben passiert, lehnt Crampas . . . und verneigt sich . . . — Im Eisenbahnwagen — . . . Effi

öffnet ein Päckchen ... es enthält ein Buch, das Geschenk Crampas' ... Effis Blick fällt auf die durch einen Brief angemarkte Seite des Buches ... sie liest: »Mit deinen schönen Augen / Hast du mich gequält so sehr, / Und hast mich zugrunde gerichtet — / Mein Liebchen, was willst du mehr?« ... Eine Straße im Berliner Westen ... letzte Dezembernacht des Jahres 1899 ... flackernde Gaslaternen ... ein Leierkastenmann: »Das ist die Berliner Luft ...« Der Bettler dankt den Vorübergehenden: »Und man denn einen schönen Rutsch ins Neue Jahr, die Herrschaften ...« ... Silvesterfeier bei Instetens.

Eine gewisse Spannung konnte durch diese bewegte Bildfolge erzielt werden, aber es bleibt zu fragen, ob damit ausgedrückt werden konnte, was im Innern Effis geschah, nur in dem einen Augenblick, als sie den Abschiedsbrief an Crampas schrieb: »Ich reise morgen mit dem Schiff, und dies sind meine Abschiedszeilen. Instetten erwartet mich in wenigen Tagen zurück, aber ich komme *nicht* wieder ... Warum ich nicht wieder komme, Sie wissen es ... Es wäre das beste gewesen, ich hätte dies Stück Erde nie gesehen. Ich beschwöre Sie, dies nicht als einen Vorwurf zu fassen; alle Schuld ist bei mir. Blick' ich auf Ihr Haus ... , *Ihr* Tun mag entschuldbar sein, nicht das meine. Meine Schuld ist sehr schwer, aber vielleicht kann ich noch heraus. Daß wir hier abberufen werden, ist nur ein Zeichen, daß ich noch zu Gnaden angenommen werden kann. Vergessen Sie das Geschehene, vergessen Sie mich. Ihre Effi.«¹⁶⁹⁾

Alles, was Fontane im *dreiundzwanzigsten Kapitel* beschrieb, die sehr langen »Medisancen« zwischen Effi, Frau von Briest und Vetter Dagobert in Berlin, die vorgetäuschte Krankheit Effis, um der Rückkehr nach Kessin aus dem Wege zu gehen, der Disput, ob man

¹⁶⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 334 a.a.O.

einen jungen oder alten Arzt konsultieren solle, und schließlich die briefliche Antwort Instettens, daß Effi selbstverständlich bis zu seiner Ankunft in Berlin bleiben solle, und Effis Freude: »Nun, mit Gott, ein neues Leben! Es soll anders werden.«¹⁷⁰⁾ – alles das wurde im Film übergangen, wie auch die Einzelheiten zu Beginn des

vierundzwanzigsten Kapitels: Der Einzug in die neue Berliner Wohnung in der Keithstraße, wo Instetten »ganz seinem Dienste und seinem Hause«¹⁷¹⁾ lebte. Effi löste sich allmählich vom Vergangenen, und »was davon noch in ihr nachzitterte, gab ihrer Haltung einen eigenen Reiz. In jeglichem, was sie tat, lag etwas Wehmütiges, wie eine Abbitte . . .«¹⁷²⁾

Die Tragik der folgenden Geschehnisse wird dadurch erhöht, daß sich die Zuneigung Effis zu Instetten immer weiter verstärkt. Im Film wurde dieser Vorgang nur sehr unvollkommen zum Ausdruck gebracht.

Während der Silvesterfeier gesteht Effi: »Ich habe Dich ja bloß aus Ehrgeiz geheiratet. Davon hattest Du wohl keine Ahnung? . . . Ich liebe Dich!«¹⁷³⁾ Im Roman zeichnet Fontane diese Zuneigung im Schuldgefühl gegenüber Instetten. Wenn daran gedacht wird, daß der einzige »sichtbare« Tatbestand des Romans darin gipfelt, daß sich Effi vormals im Schlitten die Hände von Crampas mit »heißen Küssen« bedecken ließ, und man nun den Zustand Effis gewahrt und auch hinnimmt, läßt sich ermessen, was Fontane hier glaubhaft zu machen gelang.

» . . . wir sprechen davon, daß unser Hochzeitstag sei, und Instetten sagt mir Liebes und Freundliches und vielleicht Zärtliches. Und ich

¹⁷⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 349 a.a.O.

¹⁷¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 353 a.a.O.

¹⁷²⁾ Fontane, Effi Briest S. 354 a.a.O.

¹⁷³⁾ Anmerkung aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

sitze dabei und höre es und habe die Schuld auf meiner Seele.«¹⁷⁴⁾
»Aber lastet sie auch auf meiner Seele? Nein. Und das ist es, warum ich vor mir selbst erschrecke. Was da lastet, das ist etwas ganz anderes – Angst, Todesangst und die ewige Furcht: es kommt doch am Ende an den Tag.«¹⁷⁵⁾ Etwas ist »nicht in Ordnung in meiner Seele«.¹⁷⁶⁾

An solchen Textstellen, solchen inneren Monologen offenbart sich am eindringlichsten die Überlegenheit der Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur über die Ausdrucksmöglichkeiten des Films. Es ist oft versucht worden, Gedanken über den geschlossenen Mund des Darstellers laut werden zu lassen, und an keinem Beispiel als an diesen Gedanken Effis ließe sich der Mangel der Versuche eindringlicher demonstrieren.

Fünfundzwanzigstes Kapitel: Immer wieder hält Fontane den Handlungsablauf zurück; einmal erfährt der Leser über den glücklichen Zustand, in dem Instetten und Effi, Annie und Roswitha sich befinden; das andere Mal, daß Effi sich immer noch so fühle, »als ob ihr ein Schatten nachginge.«¹⁷⁷⁾ Aber es scheint sich doch alles noch zum Guten zu wenden, »als ein zweites Jahr ins Land gegangen war und die Kaiserin, bei Gelegenheit einer neuen Stiftung, die ›Frau Geheimrätin‹ mit ausgewählt und in die Zahl der Ehren Damen eingereiht, der alte Kaiser Wilhelm aber auf dem Hofball gnädige, huldvolle Worte an die schöne junge Frau, ›von der er schon gehört habe‹, gerichtet hatte, da fiel es allmählich von ihr ab.«¹⁷⁸⁾

Erst im *sechszwanzigsten Kapitel* vereinigt sich die Filmhandlung wieder mit dem vorgezeichneten Handlungsverlauf des Ro-

¹⁷⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 367 a.a.O.

¹⁷⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 367f. a.a.O.

¹⁷⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 368 a.a.O.

¹⁷⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 371 a.a.O.

¹⁷⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 371f. a.a.O.

mans, als Effi ihrer »katharrhalischen Affektionen« wegen zur Kur in Bad Ems weilt. Die Filmhandlung überspringt alles bei Fontane Vorhergegangene und führt direkt vom Silvesterball bei den Instetens zum Bild der Kuranlagen in Bad Ems. Und von da aus, als bedeute die Absweifung nach Bad Ems nichts anderes, als Effis Abwesenheit von Berlin zu demonstrieren, zur entscheidenden Szene in Annies Spielzimmer in der Keithstraße in Berlin.

Fontane entwickelt die Ereignisse folgendermaßen: Annie lief, aus der Schule kommend, über die Treppe zur Wohnung und »geriet, oben angekommen, ins Stolpern und fiel dabei so unglücklich, daß sie mit der Stirn auf den dicht an der Treppe befindlichen Abkratzer aufschlug und stark blutete.«¹⁷⁹⁾

»Wir wollen nach dem Doktor schicken . . . wir wollen nach dem gnädigen Herrn schicken . . .« Es wurde aber alles wieder verworfen, weil es zu lange dauere, man müsse gleich was tun, und so packte man das Kind aufs Sofa und begann mit kaltem Wasser zu kühlen. Alles ging auch gut, so daß man sich zu beruhigen begann. »Und nun wollen wir sie verbinden«, sagte schließlich Roswitha. »Da muß ja noch die lange Binde sein, die die gnädige Frau letzten Winter zuschnitt, als sie sich auf dem Eise den Fuß verknickt hatte . . .« »Freilich, freilich«, sagte Johanna, »bloß wo die Binde hernehmen? . . . Richtig, da fällt mir ein, die liegt im Nähtisch. Er wird wohl zu sein, aber das Schloß ist Spielerei; holen Sie nur das Stemmeisen, Roswitha, wir wollen den Deckel aufbrechen.«¹⁸⁰⁾

Die ältere Filmfassung hält sich fast ganz an die Konzeption dieser Szene im literarischen Vorbild. Annie setzt sich auf ihren Bernhardiner, der sie abwirft, und verletzt sich dabei an der Stirn. Roswitha und Johanna suchen eine Binde und erbrechen den Nähtisch.

¹⁷⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 378 a.a.O.

¹⁸⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 379 a.a.O.

Die zweite Filmfassung erhöht die Belanglosigkeit des Vorgangs insofern, als in ihr das Kind gar nicht einmal diesen Unfall erleidet, sondern eine Haarschleife für seine Puppe sucht:

Kinderzimmer.

Annie geht durch die offene Tür in Effis Zimmer.

Durch die halb heruntergelassenen Jalousien fällt nur noch ein Lichtstreifen, in dem Annie auf ein dicht beim Fenster stehendes Nähkästchen zugeht.

In der Diele hört man die Flurglocke, Türkappen und Männerstimmen.

Annie horcht ...

klappt den Deckel hoch und kramt zwischen Nähzeug, Nadelkissen und Zwirnrollen, ohne das Gesuchte zu finden. Schließlich nimmt sie den oberen Einsatz heraus.

Auf dem Boden des Nähkästchens liegt ein kleines, ledergebundenes Buch auf einem dünnen, mit einem Seidenband verschnürten Briefkonvolut.

Die Kinderhand greift danach. Annie läuft hinaus ... ins Kinderzimmer zurück.

Siebenundzwanzigstes Kapitel: Wir verfolgen nun die Ereignisse in der Reihenfolge, wie sie bei Fontane eintreten, und stellen anschließend die wichtigen Phasen der Filmfassungen gegenüber.

Instetten findet die Briefe, die Crampas sechs Jahre zuvor an Effi geschrieben hat. Er findet sie, während er »die zahllosen Dinge, die bunt durcheinandergewürfelt noch auf dem Fensterbrett umherlagen, wieder in den Nähtisch einzuräumen begann.«¹⁸¹⁾ »Er steckte das Paket zu sich und ging in sein Zimmer zurück. Etliche Minuten später, und Johanna, zum Zeichen, daß der Kaffeee da sei, klopfte leis an die Tür. Instetten antwortete auch, aber dabei blieb es; sonst alles still. Erst nach einer Viertelstunde hörte man wieder sein Auf- und Abschreiten auf dem Teppich.«¹⁸²⁾ »Es vergingen Stunden. Die Sonne war schon unter, und nur ein zarter Widerschein lag noch über den Dächern drüben, als Instetten wieder zurückkam.«¹⁸³⁾

Das Ungeheuerliche dieses Vorgangs, die Tatsache nämlich, daß eine Handlung, die viele Jahre zurückliegt, nun alle weiteren Geschehnisse auslöst, kam nur in Fontanes Roman in ganzer Tragweite zur Geltung. Im Film führt die Haupthandlung zu schnell, zu folgerecht auf diesen Höhepunkt hin, so daß Instettens Reaktionen auf die Überraschung mit den Briefen gar nicht mehr so unnatürlich sind. Hatte der Betrachter des Films doch überhaupt kein Bild von all dem, was dazwischen geschah, in der langen Zeit nach dem Abschied von Kessin, die für Instetten und Effi der Grund zum Heranwachsen und zur Festigung ihrer Ehe wurde. Nichts anderes bedeutete die Konzeption der vorausgegangenen Kapitel vierundzwanzig und fünfundzwanzig, deren Inhalt der Film fast außer Acht ließ.

In der ersten Filmfassung findet Instetten die Briefe ebenso wie im Roman in der Unordnung des aufgebrochenen Nähtisches. Aber der Betrachter des Films ist dabei, als Instetten die Briefe liest. Der beste filmische Einfall der Szene der ersten Verfilmung des Romans war die grenzenlose Stille, die Instetten während dieser Lektüre

¹⁸¹⁾ Fontane, *Effi Briest* S. 381 a.a.O.

¹⁸²⁾ Fontane, *Effi Briest* S. 382 a.a.O.

¹⁸³⁾ Fontane, *Effi Briest* S. 383 a.a.O.

umgab. Es fehlten alle Umrandungen, die Musik und die Geräusche aus dem Nebenzimmer, die in der zweiten Filmfassung dieser Stelle die Kraft nahmen.

Im Scenarium des zweiten Films findet Instetten die Briefe im Spielzimmer Annies. Das Kind hatte mit dem Seidenband, das sie zusammenhielt, seiner Puppe eine Haarschleife gebunden.

Geistesabwesend tritt Instetten in sein Arbeitszimmer.

Hinter den erleuchteten Scheiben der Schiebetür sind die Silhouetten der Gäste verschwommen erkennbar.

Das durchsickernde Licht erhellt den Raum nur schwach.

Aus dem Nebenzimmer erschallt eine Lachsalve, der eine kurze Stille folgt.

Ohne die Lampe einzuschalten, wirft er das Briefbündel auf die Schreibtischplatte, läßt sich im Sessel nieder und schließt einige Sekunden die Augen.

Seine Hand wühlt mechanisch die Briefe auseinander, dann greift er den einen und anderen heraus, legt ihn aber nach wenigen Zeilen wieder weg.

Gleichzeitig lassen sich aus dem Nebenzimmer die Stimmen deutlich vernehmen.

Zuletzt öffnet er mit dem Papiermesser das versiegelte Kuvert,

v. Prillwitz:
Wer war der erste Kutscher?

v. Padden:
Judas Ischariot.

zieht einen Halbbogen heraus
und liest.

v. Prillwitz:
Wieso gerade der?

Instetten erhebt sich abrupt.

v. Padden:
Er nahm Trinkgeld an.

Während er auf die Glastüre
zugeht, liest man den auf der
Tischplatte zurückgebliebenen
letzten Brief mit flüchtig hinge-
worfenen Schriftzügen:

v. Prillwitz:
Fehlgeschossen!
Der erste Kutscher war ›Leid‹,
denn im Buche Hiob heißt es:
›Leid soll mir nich widerfahren!‹

Dröhnendes Gelächter.

›Mon amour! Die letzten Tage
habe ich vergeblich in den Dü-
nen auf Dich gewartet! Du
nimmst alles mit Dir, und mir
bleiben nur die Scherben und
dieses elende Nest . . .‹

Welche Wirkung wäre an dieser Stelle erzielt worden, hätte man
das Filmgesetz, alles sichtbar zu machen, einmal durchbrochen und
den Zuschauer wie bei Fontane vor verschlossener Türe gelassen,
den Blick immer auf diese Türe gerichtet, hinter der er nur das
endlose »Auf- und Abschreiten« Instettens gehört hätte.

Fontane unternimmt die Aufklärung des Lesers erst im Augenblick,
als Instetten sich erneut mit den Briefen einschließt, von denen »er
gleich beim ersten Durchsehen ein paar ausgewählt und oben auf-
gelegt hatte.«¹⁸⁴) Dieser ganze Vorgang enthält ein fast unüberbiet-

¹⁸⁴) Fontane, *Effi Briest* S. 383 a.a.O.

bares Maß an Zurückhaltung. Der Leser des Romans ist bis zu diesem Augenblick kaum zum Mitwisser geworden. Er befand sich beinahe im selben Grade der Unwissenheit wie Instetten, wäre er nicht zufällig während der Nacht der Schlittenfahrt Zeuge geworden, wie Crampas Effis Hände mit Küssen überdeckte. Nur dadurch gewann der weitere Handlungsverlauf für ihn Gewicht.

Für den Betrachter des Films bedeutete die Lektüre der Briefe keine besondere Offenbarung; der Leser des Romans aber empfindet dabei fast das gleiche wie Instetten. Gehört es auch zu den Gesetzmäßigkeiten der Dramaturgie des Films und Theaters, daß der Zuschauer stets etwas mehr weiß, als der handelnde Darsteller, so weiß er doch nur einen geringen Teil und nicht alles, und was später eintritt, weicht stets von dem ab, was er schon wußte.

Schon während der Lektüre der Briefe schickt Instetten nach Ministerialrat Wüllersdorf, den er als ersten einweiht. In beiden Filmen ist Wüllersdorf schon unter den Gästen, die zu diesem Zeitpunkt einen Herrenabend bei Instetten halten. Dadurch wird die Vorsätzlichkeit, mit der Instetten im Roman handelt, abgeschwächt. Instetten hätte, solange Wüllersdorf noch auf dem Weg war, alle seine Entschlüsse rückgängig machen können: »Aber es kam mir zu plötzlich, zu stark, und so kann ich mir kaum einen Vorwurf machen, meine Nerven nicht geschickter in Ordnung gehalten zu haben.«¹⁸⁵⁾

Was Instetten und Wüllersdorf sich nun bei Fontane sagen, wirkt fast abgeklärt und keineswegs so, daß willkürliche Handlungen daraus hätten entstehen können. Das Unerklärliche der weiteren Vorgänge liegt in der Zeitspanne, die Fontane zwischen Effis

¹⁸⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 388 a.a.O.

»Schritt vom Wege« und der Entdeckung der Briefe ausbreitete, und die Tragik darin, daß Instetten Effi und wohl auch Effi Instetten in dieser Zeitspanne zu lieben begann.

Wüllersdorf, von dem Instetten den Sekundantendienst für das Duell mit Crampas erbittet, mahnt: »Instetten, Ihre Lage ist furchtbar, und Ihr Lebensglück ist hin. Aber wenn Sie den Liebhaber totschliessen, ist Ihr Lebensglück sozusagen doppelt hin, und zu dem Schmerz über empfangenes Leid kommt noch der Schmerz über getanes Leid. Alles dreht sich um die Frage, müssen Sie's durchaus tun? Fühlen Sie sich so verletzt, beleidigt, empört, daß einer weg muß, er oder Sie? Steht es so?«¹⁸⁶⁾ Und Instetten antwortet ihm: »Es steht so, daß ich unendlich unglücklich bin; ich bin gekränkt, schändlich hintergangen, aber trotzdem, ich bin ohne jedes Gefühl von Haß oder gar von Durst nach Rache.«¹⁸⁷⁾ »Also noch einmal, nichts von Haß oder dergleichen, und um eines Glückes willen, das mir genommen wurde, mag ich nicht Blut an den Händen haben; aber jenes, wenn Sie wollen, uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das fragt nicht nach Charme und nicht nach Liebe und nicht nach Verjährung. Ich habe keine Wahl. Ich muß.«¹⁸⁸⁾ Wüllersdorf entgegnet am Ende der Unterredung: »... unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt.«¹⁸⁹⁾

Es bleibt zu fragen, ob Instetten, nach dem, was zwischen ihm und Wüllersdorf gesprochen wurde, nicht doch vom Weg nach Kessin, um sich mit Crampas zu duellieren, gelassen hätte. Die erste Filmfassung hält sich während dieser Dialoge viel stärker an den Originaltext Fontanes, so daß diese Frage noch anklingt. Die Bearbeiter der zweiten Filmfassung verdeutlichten das »tyrannisierende

¹⁸⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 385f. a.a.O.

¹⁸⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 385 a.a.O.

¹⁸⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 387 a.a.O.

¹⁸⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 389 a.a.O.

Gesellschafts-Etwas« einerseits und unterstrichen den Vorwurf, daß Instetten die »Nerven nicht geschickter in Ordnung gehalten« hat andererseits, so daß es hinsichtlich des Verhaltens Instettens zu solchen Zweifeln nicht kam.

Herrenzimmer in Instettens
Wohnung in Berlin.

Instetten:

Ich liebe meine Frau . . . ja, ich liebe sie . . . trotz allem was geschehen ist. Ich liebe sie so, daß ich ihr am liebsten abbitten würde, daß sie mich zutiefst verletzt hat!

Wüllersdorf versucht seine Erschütterung zu verbergen:

Ja, wenn es so steht — wozu denn die ganze Sache?

Instetten weist auf die Glastür,

hinter der von neuem Gelächter ertönt.

Er sagt:

Hören Sie das?! Genau so werden sie über mich lachen! Und die Gelegenheit kommt. Verlassen Sie sich darauf. — Ich habe keine Wahl.

Instetten in desolater Verbohrtheit:

Und er — wollen Sie mir dafür bürgen, daß dieser Mensch nicht eines Tages hier auftaucht?

Das Gelächter im Salon nebenan ist abgeflaut.

In die allmählich eintretende Stille

sagt Wüllersdorf:

Ich kann Sie nicht widerlegen,
Instetten, solange man den Götzen anbetet, dem Sie dienen. —
Wann wünschen Sie also, daß
ich fahre?

Achtundzwanzigstes Kapitel: Wüllersdorf reist einen Tag früher nach Kessin, um Crampas die Forderung Instettens zu überbringen. »Wie benahm er sich?« fragte ihn Instetten. »Wundervoll.« »Übermütig? Frivol?« »Nicht das eine und nicht das andere. Ich bekenne Ihnen offen, Instetten, daß es mich erschütterte.«¹⁹⁰⁾ Das Duell selbst schildert Fontane in knappen Zügen. »... alles erledigte sich rasch; und die Schüsse fielen. Crampas stürzte.«¹⁹¹⁾ »... er deutete durch eine Handbewegung an, daß er noch etwas sagen wollte.«¹⁹²⁾ Wüllersdorf bittet Instetten, Crampas zu hören, da er »keine drei Minuten« mehr zu leben habe.

Instetten trat an Crampas heran.

»Wollen Sie . . .« das waren seine letzten Worte. Noch ein schmerzlicher und doch beinah freundlicher Schimmer in seinem Antlitz, und dann war es vorbei.¹⁹³⁾

Die erste Filmfassung zeigt das Duell zwischen Crampas und Instetten nicht. Die Handlung des ersten Films ordnet sich in folgendem Ablauf: Unterredung Instetten — Wüllersdorf, — Crampas bittet Gieshübler¹⁹⁴⁾, für ihn zu sekundieren, — Effi erhält in Bad Ems die Zeitungsnachricht vom Tode Crampas’.

¹⁹⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 391 a.a.O.

¹⁹¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 394 a.a.O.

¹⁹²⁾ Fontane, Effi Briest S. 394 a.a.O.

¹⁹³⁾ Fontane, Effi Briest S. 394 a.a.O.

¹⁹⁴⁾ Gieshübler hätte, kauzig und skurril, wie er im zweiten Film konzipiert war, nicht für diesen Auftrag gepaßt. Günter Lüders, der Darsteller Gieshüblers, hätte der Szene durch seine Anwesenheit jeden Ernst genommen. Max Gülstorff, der die Gestalt Gieshüblers im ersten Film verkörperte, konnte man diesen »Ehrendienst«, der ihm bei Fontane nicht zufiel, ohne Schaden übertragen.

Der zweite Film zeigt im Anschluß an die Unterredung zwischen Instetten und Wüllersdorf als Zwischenbild Effi in Bad Ems, vergeblich wartend auf Nachrichten von Instetten, der ihr »sonst täglich geschrieben« hat. In diese Kurzszene hinein wirkt schon die zählende Stimme des Kampfrichters. Als der Schuß fällt, ist die Umgebung des Tatorts kaum aufgelichtet, »... alles erledigte sich rasch...« Die zweite Verfilmung hält sich in dieser Szene nahe am literarischen Vorbild. Crampas, tödlich verletzt, bittet Instetten noch zu sich:

Von seinem Sekundanten und dem Arzt gestützt, richtet Crampas sich halb auf und erwartet Instetten, der in starrer Haltung vor ihm stehen bleibt.

Mit einem ergebenen Lächeln sagt Crampas leise:

Sie dürfen sie nicht...

Er sinkt zurück.

Der Hintergrund der Duellszene bestand aus den klisierten optischen und akustischen Kulissen aller Duellsszenen, die ja ein Haupttopos des Films sind: Morgennebel, Stille, von Vogelstimmen und Fröschen unterbrochen, leiser Wellenschlag, dunkle Kutschen und die obligate Abwesenheit jeglicher musikalischer Untermalung, die ebenso klisiert ist, wie die Anwesenheit musikalischer Untermalung zur Perfektionierung von Liebesszenen.

Im neunundzwanzigsten Kapitel läßt Fontane Instetten die Dienerschaft über ihr künftiges Verhalten unterweisen:

»... Und dann, Johanna, noch eins: die Frau kommt nicht wieder. Sie werden von anderen erfahren, warum nicht. Annie darf nichts wissen, wenigstens jetzt nicht. Das arme Kind. Sie müssen ihr es

allmählich beibringen, daß sie keine Mutter mehr hat. Ich kann es nicht. Aber machen Sie's gescheit. Und daß Roswitha nicht alles verdirbt.«¹⁹⁵⁾

Die Kommentare zu diesen Unterweisungen findet der Leser im Dialog zwischen Johanna und Roswitha, der auch das Kapitel bis zum Ende füllt, um einen weiteren Spannungsimpuls des Romans, die Reaktionen Effis auf die Nachricht vom Duell und vom Tode Crampas' hinauszuzögern.

Im *dreißigsten* und *einunddreißigsten Kapitel* sehen wir Effi in Bad Ems. Ihre Gespräche mit der Geheimrätin Zwicker enthalten nichts, was auf die Haupthandlung hindeutet, und gerade das wurde von Fontane beabsichtigt, um Effi dann, als der Postbote ihr das »mit zwei großen Siegeln gesiegelte dicke Kuvert«¹⁹⁶⁾ übergab, in besonderem Schrecken zu sehen. »... sie kam nicht weit, die Zeilen entfielen ihr, und aus ihrem Gesicht war alles Blut fort«.¹⁹⁷⁾ Als sie die Türe ihres Zimmers »geöffnet und das Bett an der Wand gegenüber erreicht hatte, brach sie ohnmächtig zusammen.«¹⁹⁸⁾ Die Lektüre des Briefes wurde erst im einunddreißigsten Kapitel fortgesetzt. In ähnlicher Art wie Instetten zuvor durch Crampas' Briefe, wird Effi nun durch eine briefliche Mitteilung ihrer Mutter aus Hohen-Cremmen über alles, was inzwischen geschehen war, unterrichtet. Sie enthält sowohl den Bericht über das Duell und den Tod Crampas', — was man zwar nicht mitliest, was dem Leser aber durch Effis Verhalten demonstriert wird — als auch den Ausblick auf das, was Effi vom Augenblick an zu erwarten hat.

»... Und nun Deine Zukunft, meine liebe Effi. Du wirst Dich auf Dich selbst stellen müssen und darfst dabei, soweit äußere Mittel

¹⁹⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 397 a.a.O.

¹⁹⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 407 a.a.O.

¹⁹⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 407 a.a.O.

¹⁹⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 408 a.a.O.

mitsprechen, unserer Unterstützung sicher sein. Du wirst am besten in Berlin leben (in einer großen Stadt vertut sich dergleichen am besten) und wirst da zu den vielen gehören, die sich um freie Luft und lichte Sonne gebracht haben. Du wirst einsam leben, und wenn Du das nicht willst, wahrscheinlich aus Deiner Sphäre herabsteigen müssen. Die Welt, in der Du gelebt hast, wird Dir verschlossen sein. Und was das Traurigste für uns und für Dich ist (auch für Dich, die wir Dich zu kennen vermeinen) – auch das elterliche Haus wird Dir verschlossen sein; wir können Dir keinen stillen Platz in Hohen-Cremmen anbieten, keine Zuflucht in unserem Hause, denn es hieße das, dies Haus von aller Welt abschließen, und das zu tun sind wir entschieden nicht geneigt. Nicht weil wir zu sehr an der Welt hängen und ein Abschiednehmen von dem, was sich »Gesellschaft« nennt, uns als etwas unbedingt Unerträgliches erschiene; nein, nicht deshalb, sondern einfach, weil wir Farbe bekennen und vor aller Welt, ich kann Dir das Wort nicht ersparen, unsere Verurteilung Deines Tuns, des Tuns unseres einzigen und von uns sehr geliebten Kindes aussprechen wollen ...«¹⁹⁹⁾

Die Art der Mitteilung entscheidender Ereignisse in Briefen erklärt sich zum Teil aus der Konfliktscheu Fontanes, der die Auseinandersetzungen seiner Hauptgestalten Auge in Auge wenn möglich umgeht, andererseits ist es aus dem inneren Handlungsgefüge heraus erklärbar, das Instetten und Effi nicht mehr zusammenführt.

Der Film konnte diese Technik Fontanes dadurch umgehen, daß er Effi mit effektvolleren Mitteln über die eingetretene Situation unterrichtete, wobei er gleichsam das, was im Brief aus Hohen-Cremmen über Effis Zukunft zu lesen stand, zu Bildern verwendete, die er bald im Anschluß daran – in ähnlichem Zeitsprung wie Fontane: »Drei Jahre waren vergangen, und Effi bewohnte seit fast ebenso langer Zeit eine kleine Wohnung in der Königgrätzer Straße ...«²⁰⁰⁾ – vor Augen brachte.

¹⁹⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 409 a.a.O.

²⁰⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 413 a.a.O.

In der ersten Verfilmung des Romans erfährt Effi den ganzen Vorfall in Bad Ems durch einen Zeitungsausschnitt, der ihr von Marietta Trippelli²⁰¹) überreicht wird, die dort zur Kur weilt. Die Auffassung dieser Szene des ersten Films ist nicht anders als dürftig zu bezeichnen. Die erste Reaktion Effis auf den Bericht in der Zeitung über den Tod Crampas': »Ach du meine Güte!« Die Trippelli entgegnet: »Haben Sie ihn denn geliebt?« Effi antwortet: »... vielleicht habe ich das gar nicht ... jetzt glaube ich fast, ich liebe ihn, weil er so sinnlos gestorben ist.«

Der zweite Film zeigt Effi zwar in Bad Ems, aber etwas früher, vielleicht noch vor dem Duell; sie ist erstaunt, daß von Instetten keine Nachricht mehr eintrifft. Und die Spannung erhöht sich, als Effi, immer noch nichtsahnend, nach Berlin reist, um die ganze Kälte und Fremde der Ankunft zu empfinden, die sich ihr erst erklärt, als sie im Arbeitsraum Instettens, anstatt Instetten, ihrem Vater begegnet:

Die herabgelassenen Jalousien
verstärken den Eindruck des
Unbewohnten.

Effi bleibt mit einem stockenden
Ausruf in der Türe stehen: Geert ... !

Von der Balkontüre löst sich
eine hochgewachsene Gestalt, die
man auf den ersten Blick für In-
stetten halten könnte. Wie sie
sich umwendet, erkennt man
Herrn von Briest.

²⁰¹) Im Roman ist Effis Begleiterin in Bad Ems nicht Marietta Trippelli, sondern die Geheimirätin Zwicker. Diese Änderung erklärt sich, wie auch die Übertragung der Rolle des Sekundanten auf Gieshübler, aus dramaturgischen Bestrebungen, möglichst wenig neue und unbekannte Personen in die Filmhandlung einzuführen.

Er kommt langsam auf Effi zu.
Sein Gesicht ist ernst, aber nicht
unfreundlich.

Im Gehen sagt Briest:

Ich habe erst vor einer Viertel-
stunde von Deiner Depesche er-
fahren. Da konnte ich Dich
nicht mehr abholen.

Effi verharret wie festgewurzelt
an der Tür und stammelt:

Um Gottes willen, was ist ge-
schehen?

Von ihrem Vater erfährt Effi, daß Crampas tot ist und daß In-
stetten sich zur Ehrenhaft gestellt habe.

Effi verkrampft ihre Hände in-
einander:

Ehre, Ehre, Ehre . . . ! Ich kann
es nicht mehr hören!

Dafür hat er den armen Cram-
pas totgeschossen.

Ich hatte ihn ja schon vergessen.
Aber jetzt könnte ich ihn bei-
nahe lieben, weil er so sinnlos
sterben mußte!

Nach einem Halt greifend,
krallt sie sich am Schreibtisch
fest:

Was verlangt mein Mann —
Herr von Instetten noch?

Briest:

Die Scheidung. In ein paar Wo-
chen kann alles erledigt sein.

Effi:

Und was wird aus Annie?

Briest:

Nach Lage der Dinge muß sie
dem Vater zugesprochen wer-
den.

Zweiunddreißigstes Kapitel: Alles, was Effi im Brief aus Hohen-Cremmen angekündigt wurde, ist eingetroffen. »Drei Jahre waren vergangen . . .«²⁰²) Die Scheidung von Instetten liegt lange zurück, und Effi lebt in einer kleinen Wohnung am Halleschen Tor in Berlin, die »so durchschnittsmäßig und alltäglich wie nur möglich«²⁰³) eingerichtet war. Effi ist gezeichnet. »Ich sehe gern Kirchhöfe.«²⁰⁴) Ihr Arzt, der sie oft aufsucht, da sie »seit einiger Zeit ziemlich viel kränkt«²⁰⁵), und Roswitha sind ihre einzigen Gesprächspartner.

Mit Roswitha ließ sich allerdings kein ästhetisches Gespräch führen, auch nicht mal sprechen über das, was in der Zeitung stand; aber wenn es einfach menschliche Dinge betraf, und Effi mit einem »ach Roswitha, mich ängstigt es wieder . . .« ihren Satz begann, dann wußte die treue Seele jedesmal gut zu antworten und hatte immer Trost und meist auch Rat.«²⁰⁶)

Fontane schildert rückblickend, daß Effi, bevor sie die kleine Wohnung in der Königrätzer Straße bezog, in einem Pensionat wohnte; schon dort stieß Roswitha zu ihr.

Beide Verfilmungen vollziehen den gleichen Zeitsprung Fontanes: »Drei Jahre waren vergangen.«²⁰⁷) Im ersten Film ist Roswitha schon bei Effi. Bei der zweiten Verfilmung begleitet der Zuschauer Roswitha auf einer »Straße im Berliner Westen«²⁰⁸) zur Wohnung Effis.

Im Hausflur wartet Roswitha einen kurzen Moment, bis der Lärm der Stadtbahn verhallt ist.

²⁰²) Fontane, Effi Briest S. 413 a.a.O.

²⁰³) Fontane, Effi Briest S. 413 a.a.O.

²⁰⁴) Fontane, Effi Briest S. 414 a.a.O.

²⁰⁵) Fontane, Effi Briest S. 414 a.a.O.

²⁰⁶) Fontane, Effi Briest S. 420f. a.a.O.

²⁰⁷) Fontane, Effi Briest S. 413 a.a.O.

²⁰⁸) Anweisung aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

Dann fragt sie:

In welcher Etage wohnt Frau
Baronin von Instetten?

Die Portiersfrau sieht nur flüchtig von ihrer Arbeit auf und sagt mürrisch, aber nicht böseartig:

'ne Baronin jibts hier nich! Janz so nobel sind wir noch nich geworden. Ach so — die Neue meenen se . . . Vier Treppen.

Der Betrachter des zweiten Films sieht mit den Augen Roswithas die neue Umgebung Effis. Roswitha bietet Effi abermals ihre Dienste an.

Roswitha erscheint mit Besen und Schaufel:

In der kleinen Kammer da nebenan würde gerade noch ein Bett reingehen.

Effi, freudig und doch etwas beklommen:

Du willst doch nicht hierbleiben?

Roswitha beginnt auszufegen:

Wozu wäre ich sonst die vier Treppen raufgeklettert.

Bei Fontane antwortet Roswitha schon, bevor Effi in die neue Wohnung einzog: »Daß ich nächsten Sonnabend mit meinem Koffer anziehe, nicht am Abend, sondern gleich am Morgen, und daß ich da bin, wenn das Einrichten los geht. Denn ich kann doch ganz anders zufassen wie die gnädige Frau.«²⁰⁹⁾

Fontane läßt Effi in dieser Zeit keine geregelte Arbeit tun, sie gibt weder Nachhilfeunterricht noch Klavierstunden, wie in den Verfil-

²⁰⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 419 a.a.O.

mungen, sie lebt von ihren Eltern, die ihr helfen »soweit sie's können, aber sie sind nicht reich.«²¹⁰) Effi hatte keine feste Tagesordnung. »Sie las, sie stickte, sie legte Patience, sie spielte Chopin, aber diese Notturnos waren auch nicht angetan, viel Licht in ihr Leben zu tragen.«²¹¹) Ein anderes Mal wollte sie »bei einem ganz alten Malerprofessor«²¹²) in die Lehre gehen.

Und dennoch — aber es nicht sofort augenscheinlich und fast nur zwischen den Zeilen erkennbar — vollzieht sich eine innere Wandlung in Effi. Sie wirft sich vor, daß sie »noch zu viel von dem alten Menschen«²¹³) in sich habe. Wenn man auf ihre früheren Äußerungen achtgab, so war sie auch eitel, ehrgeizig, hoffärtig, und hatte einen ausgeprägten Standesdünkel. Ihr Wesen ist keineswegs allein mit »Wildheit« oder »Auflehnung gegen überlebte Gesellschaftsformen« interpretierbar, sie hatte selbst viel zu viel Rückständiges an sich. Erst aus dieser Sicht gerät Effis Verhaltensweise seit ihrer Scheidung in eine andere Wertstufe, und es gewinnt Bedeutung, wenn Effi zu Roswitha sagt: »Rücke heran, Roswitha. Leiste mir Gesellschaft.«²¹⁴) Effi wird zum bescheidenen Menschen. Die Wandlung wurde in beiden Filmen nicht offenbar, weil sowohl die eine als auch die andere Seite in Effis Wesen gar nicht zu Bewußtsein kam.

Die absteigende Linie der Romanhandlung, die ihre Höhepunkte hatte während der Ereignisse zwischen Effi und Crampas in Kessin und später in der Entdeckung der Briefe durch Instetten, — die absteigende Linie der Handlung überdeckt sich mit der absteigenden Lebenskurve Effis. Effis Krankheit mit den besonderen Symptomen der aus einer Pneumonie entstandenen Phthisis — »... dann sehen

²¹⁰) Fontane, Effi Briest S. 419 a.a.O.

²¹¹) Fontane, Effi Briest S. 421 a.a.O.

²¹²) Fontane, Effi Briest S. 423 a.a.O.

²¹³) Fontane, Effi Briest S. 422 a.a.O.

²¹⁴) Fontane, Effi Briest S. 421 a.a.O.

Sie immer so aus und haben rote Flecke«²¹⁵⁾ — bewirkt ihren raschen körperlichen Verfall.

Noch einmal sollte die Handlung zu Spannung gelangen, eingeleitet durch ein Erlebnis, das Effi widerfuhr, als sie aus der Malstunde kam. Auf dem Perron eines Pferdebahnwagens beobachtete sie

... eben mehrere in eine Glasscheibe eingebrannte Sofas, blau mit Quasten und Puscheln daran, als sie — der Wagen war gerade in einem langsamen Fahren — drei Schulkinder aufspringen sah, die Mappen auf dem Rücken, mit kleinen spitzen Hüten, zwei blond und ausgelassen, die dritte dunkel und ernst. Es war Annie. Effi fuhr heftig zusammen, und eine Begegnung mit dem Kinde zu haben, wonach sie sich solange gesehnt, erfüllte sie jetzt mit wahrer Todesangst. Was tun? Rasch entschlossen öffnete sie die Tür zu dem Vorderperron, auf dem niemand stand als der Kutscher, und bat diesen, sie bei der nächsten Haltestelle vorn absteigen zu lassen. »Is verboten, Fräulein«, sagte der Kutscher; sie gab ihm aber ein Geldstück und sah ihn so bittend an, daß der gutmütige Mensch anderen Sinnes wurde und vor sich hin sagte: »Sind soll es eigentlich nich; aber es will ja woll mal gehen.« Und als der Wagen hielt, nahm er das Gitter aus, und Effi sprang ab.«²¹⁶⁾

Im zweiten Film wurde dieses Erlebnis — durch das letztlich stärkere Impulse ausgelöst werden mußten als durch das daraufhin arrangierte offizielle Wiedersehen zwischen Effi und Annie — lediglich zur dramaturgischen Brücke, die zur anschließenden Szene führte, eben jener Wiedersehensszene zwischen Effi und Annie.

Was schon bei Fontane im Verhältnis zwischen Effi und Annie in einem Anhauch von Kühle lag — trotz Effis Erschrockenheit und »wahrer Todesangst«, als sie das Kind sah —, wurde in beiden filmischen Übertragungen des Romans zur leeren Konstruktion.

²¹⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 421 a.a.O.

²¹⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 424 a.a.O.

Im zweiten Film begegnet Effi ihrem Kinde auf einem Parkweg im Tiergarten. Effi versteckt sich hinter einem Baum und beobachtet Annie, die mit anderen Schulkindern Eis ißt. Bis Instetten dazukommt, den Eismann bezahlt und das Kind mit sich nach Hause nimmt.

Im ersten Film wurde diese Szene, ebenso wie der Bittgang Effis zur Frau des Ministers, um den Besuch des Kindes zu erwirken, weggelassen. Deshalb wurde man dann beim Wiedersehen zwischen Mutter und Kind fast mehr überrascht durch die Tatsache, daß das Kind überhaupt noch ins Bild kam, als durch das, was während dieser Begegnung geschah.

Bei Fontane wurde die Handlung um Annie noch glaubwürdig motiviert, die innere Erregung aber, die Effis erste Begegnung mit dem Kinde hätte auslösen müssen, kommt letztlich gar nicht zustande. Statt dessen unternimmt Effi, die davon weiß, daß ihr Kind sie schon seit drei Jahren für tot hält, den Bittgang zur Frau des Ministers, der dann zur zweiten Begegnung zwischen Effi und ihrem Kinde führt, die am besten nicht stattgefunden hätte. Bei Fontane spürt man noch hindurch, daß Effi etwas Törichtes tut. Beide Filme aber verwandeln das Törichte zum berechtigten Wunsch. Dadurch fällt auf Effi viel Licht und auf Instetten genügend Schatten.

Eine Textstelle der neueren Literatur, aus Henry Millers »Plexus«, die dadurch an dieser Stelle besonderen Wert bekommt, weil sich ihr Inhalt bis in Einzelheiten mit dem Erlebnis Effis deckt, sei in ihrer Intensität als Beispiel dem vorhergehenden Text Fontanes gegenüber gestellt. Daß das Folgende aus dem Blick eines Mannes erscheint, kann es nur steigern:

Ich will fast schon heimgehen, als plötzlich eine Schar Kinder um die entferntere Ecke gegenüber der Kirche biegt. Sie laufen über-

mütig schreiend und singend über die Straße. Mir schlägt das Herz bis zum Halse. Ich habe das Gefühl, daß sie unter ihnen ist... Jetzt bin ich sicher, daß sie alle in dem Kramladen sind. Nicht eine Sekunde lasse ich die Tür aus den Augen. Plötzlich wird mir bewußt, daß ich ziemlich auffallen muß, wie ich da oben auf der Treppe stehe. Ich lehne mich gegen die Haustür und versuche, mich unauffällig zu machen. Ich zittere, nicht so sehr vor Kälte als aus Angst. Was werde ich tun, wenn sie mich erspäht? Was sagen? Was kann ich sagen oder tun? Ich bin in einem solchen Angstzustand, daß ich nahe daran bin, die Treppe hinunterzustürzen und davonzulaufen... ein paar Augenblicke wende ich den Blick weg, versuche unbefangen und uninteressiert an ihrem Treiben auszu- sehen... Als ich wieder hinschaue, sehe ich ein Gesichtchen an die Scheibe der Tür auf der anderen Straßenseite gepreßt. Sie schaut zu mir hinauf. Ich sehe sie lange und fest an, ohne sagen zu können, ob sie es ist oder nicht. Sie tritt zurück, und eine andere Kleine preßt ihre Nase an die Scheibe... Ein Gefühl der Panik überkommt mich. Es war sie, das weiß ich jetzt genau... Ich zweifle nicht daran, daß Angst sie bannte. Als sie zu mir hinaufblickte, lächelte sie nicht. Ich war zerschmettert. Ich war wie ein gebrochener Mensch... Ich mußte sie sehen und mit ihr sprechen. Wann wohl? Ich bat Gott, es nicht zuzulassen, daß sie mich haßte, vor allem nicht, daß sie mich fürchtete. »Es ist schrecklich, zu schrecklich...«, murmelte ich immer wieder vor mich hin. »Ich habe Dich so lieb, meine Kleine. Ich liebe Dich so sehr, so sehr...«²¹⁷⁾

Kurz im Anschluß an die Begegnungen Effis mit ihrer Tochter, die diesem Zusammentreffen so ähnlich ist, beschreibt Fontane den Besuch Effis bei der Frau des Ministers. Im zweiten Film schließt diese Szene unmittelbar an die Begegnung, so daß Effis Verhalten in ihr als Reaktion darauf verstanden werden muß.

Salon des Ministers.

Effi:

Sie wissen, daß ich eine Tochter habe. Sie wird jetzt bald acht...

²¹⁷⁾ Henry Miller, Plexus S. 357 ff., Rowohlt Verlag Hamburg 1955.

- Frau von Cramer: Oh ja, es soll ein sehr hübsches Kind sein.
- Mit ermutigendem Lächeln: Nun, das versteht sich von selbst.
- Effi: Ich wollte sie heute wiedersehen. Und dann hatte ich nicht mehr den Mut.
- Frau von Cramer: Würde Ihnen Herr von Instetten denn ein Wiedersehen mit Annie verweigern, wenn Sie ihn darum bitten würden?
- Effi, in plötzlicher Empörung: Er wartet ja nur darauf, damit er mich noch tiefer demütigen kann! Und dabei hat er noch das Recht auf seiner Seite.

Dreiunddreißigstes Kapitel: Die Zusammenkunft zwischen Effi und ihrer Tochter Annie kommt zustande; Instetten »ist zu sehr Mann von Welt, um einer Dame eine von ihr vorgetragene Bitte abschlagen zu können . . .«²¹⁸⁾ Es kommt zum Gespräch, das beide Filme fast ohne Veränderung übernommen haben, ebenso wie die darauf folgende, in Bewegung geratende Handlung:

»Und nun sage mir, Annie — denn heute haben wir uns ja bloß so mal wiedergesehen —, wirst Du mich öfter besuchen?«

»O gewiß, wenn ich darf.«

»Wir können dann in dem Prinz Albrechtschen Garten spazierengehen.«

»O gewiß, wenn ich darf.«

»Oder wir gehen zu Schilling und essen Eis, Ananas- oder Vanilleeis, das aß ich immer am liebsten.«

²¹⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 428 a.a.O.

»O gewiß, wenn ich darf.«

Und bei diesem dritten »wenn ich darf« war das Maß voll, Effi sprang auf, und ein Blick, in dem es wie Empörung aufflammte, traf das Kind. »Ich glaube, es ist die höchste Zeit, Annie; Johanna wird sonst ungeduldig.« Und sie zog die Klingel. Roswitha, die schon im Nebenzimmer war, trat gleich ein. »Roswitha, gib Annie das Geleit bis drüben zur Kirche. Johanna wartet da . . .«²¹⁹⁾

Bei der ersten Verfilmung des Romans wurde diese Szene zu Beginn der Zeit in der Königgrätzer Straße in die Handlung eingefügt, ohne die Begegnung auf der Straße, ohne den Besuch bei der Frau des Ministers.

Der zweite Film hält sich an die Chronologie Fontanes: Effi sieht ihr Kind auf einem Parkweg im Tiergarten; Effi besucht die Frau des Ministers; Annie besucht ihre Mutter in der Königgrätzer Straße. Im äußeren Aufbau möchte man diesen Handlungsablauf als geglückter bezeichnen. Es entsteht, wie im literarischen Vorbild, eine gewisse Spannung, aber die Darstellung der Effi (durch Ruth Leuwerik) war nicht glaubhaft genug. Ihre Exaltationen waren in diesem Augenblick und gegenüber der ersten Darstellung in dieser Szene (durch Marianne Hoppe) sehr geschickt reduziert, aber es fehlte ihr die Seele, etwas von der inneren Spannung jener Textstelle, die oben zitiert wurde. Völlig unglaubwürdig, schon durch die Gesamtkonzeption der filmischen Fabel um diesen Vorgang, wie durch die perfekt ausprobierte, unechte Verhaltensweise der Darstellerin Effis, gestaltet sich das Ende dieses Auftritts:

Ein Zittern durchläuft Effi. Völlig verkrampft lehnt sie an der Garderobe. Ihr Mund bebt.

Da bricht es aus ihr heraus — erst leise:

O gewiß, wenn ich darf!

²¹⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 431 a.a.O.

Dann jedes Mal lauter, hektisch
sprudelnd:

O gewiß, wenn ich darf!
O gewiß, wenn ich darf!
O gewiß, wenn ich darf!

bis dieser Ausbruch in dem Auf-
schrei kulminiert:

Du brauchst nicht zu dürfen . . .
Ich will Euch nicht mehr . . .

Sie reißt sich den Familien-
schmuck vom Hals und schleu-
dert ihn zu Boden:

Ich hasse Euch! Ich hasse Euch
alle . . . Ich hasse mein Kind!

Gerade an solchen Textstellen, wo innere Bewegung in äußere Be-
weglichkeit aufbricht, bilden sich die stärksten Impulse für die
Übertragung in die andere Gattung. Es ist dieses Treffen zwischen
Mutter und Kind schon von Fontane her unendlich schwer inter-
pretierbar, aber es wäre möglich gewesen, es besser zu tun, als es in
beiden Verfilmungen geschah.

Vierunddreißigstes Kapitel: Wiederum durch einen Brief, von Effis
Arzt an die Eltern in Hohen-Cremmen gerichtet, erfährt der Leser
über die Verschlechterung der Konstitution Effis. »Eine Disposition
zu Phthisis war immer da, weshalb ich schon vor Jahren Ems
verordnete«²²⁰); » . . . ihre Nerven zehren sich auf.«²²¹) Vater Briest
will nicht »bis ans Lebensende den Großinquisitor spielen«²²²) und
nimmt Effi zu sich nach Hohen-Cremmen. Ihr Leben dort ist nur
noch ein Dahinschwinden, es sind ihre »letzten Tage«. Fontane
beschreibt sie mit ergreifender Einfühligkeit: Effi »bildete die Kunst
aus, still und entzückt auf die Natur zu blicken, und wenn das

²²⁰) Fontane, Effi Briest S. 433 a.a.O.

²²¹) Fontane, Effi Briest S. 433 a.a.O.

²²²) Fontane, Effi Briest S. 434 a.a.O.

Laub von den Platanen fiel, wenn die Sonnenstrahlen auf dem Eis des kleinen Teichs blitzten oder die ersten Krokusse aus dem noch halb winterlichen Rondell aufblühten – das tat ihr wohl, und auf all das konnte sie stundenlang blicken . . .«²²³⁾

Die Äußerungen Effis, ihr Leichtwerden über aller Todesbetrübnis, ihre Empfindungen wachsen über die Grenzen dessen, was als Fontanescher Stil, als Fontanesche epische Technik zu bezeichnen wäre, und der Vergleich mit den Äußerungen und Epfindungen der von der gleichen Krankheit gezeichneten Sophie von Kühn, des Bruder Erasmus und Novalis' selbst rückt in die Nähe, wenn Effi auf den Anspruch des Pastors Niemeyer, daß sie ja noch wie früher sei, antwortet: »Nein, ich wollte, es wäre so. Aber es liegt ganz zurück . . . Ach, wie schön es war, und wie mir die Luft wohl tat; mir war, als flög ich in den Himmel. Ob ich wohl hinkomme? Sagen Sie mir's, Freund, Sie müssen es wissen. Bitte, bitte . . .«²²⁴⁾

Beide Filme konnten nur ein schwaches Abbild von diesen letzten Tagen Effis auf dem Gut ihrer Eltern in Hohen-Cremmen widerspiegeln. So wie die folgende Gegenüberstellung aus der zweiten Verfilmung lassen sich zahlreiche andere Beispiele dazu anführen:

Herr und Frau von Briest haben
Effi aus dem Erkerfenster beobachtet.

Briest:

Wie findest Du sie?

Frau v. Briest:

Eigentlich wie früher, vielleicht ein bißchen blasser . . . Nur manchmal sieht sie einen so fremd an, und dann hat sie wie-

²²³⁾ Fontane, *Effi Briest* S. 437 a.a.O.

²²⁴⁾ Fontane, *Effi Briest* S. 440 a.a.O.

der die roten Flecke und den Glanz in den Augen. Das gefällt mir nicht.

Briest:

Mir auch nicht.

Das *fünfunddreißigste Kapitel* führt den Leser nochmals nach Berlin in die Wohnung Instettens. Instetten erhält seine Ernennung zum Ministerialdirektor. Wüllersdorf ist bei ihm. Im Dialog zwischen Wüllersdorf und Instetten soll der Beginn einer inneren Wandlung zum Ausdruck gebracht werden. Dieser Vorgang endet auf halbem Wege; im Grunde enthalten Instettens Worte zuviel Hilflozes und seine Abrechnungen sind rückwärts gewandt; ein Wandel hätte sich in Instetten, auch in Wüllersdorf, nur dann vollzogen, wenn die Ereignisse der Vergangenheit kontrollierbare Änderungen in der Zukunft auszulösen vermocht hätten. Aber auf Instettens Selbstbeichtigungen, daß er sein Leben »verpfuscht« habe, daß er »weit weg von hier« wolle, »weg und hin unter lauter pechschwarze Kerle, die von Kultur und Ehre nichts wissen . . .«²²⁵), erwidert Wüllersdorf in milder Resignation:

»In der Bresche stehen und aushalten, bis man fällt, das ist das beste. Vorher aber im kleinen und kleinsten so viel herausschlagen wie möglich und ein Auge dafür haben, wenn die Veilchen blühen oder das Luisendenkmal in Blumen steht oder die kleinen Mädchen mit hohen Schnürstiefeln über die Korde springen. Oder auch wohl nach Potsdam fahren und in die Friedenskirche gehen, wo Kaiser Friedrich liegt, und wo sie jetzt eben anfangen, ihm ein neues Grabhaus zu bauen.«²²⁶)

Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Verfilmung wurde dieses Gespräch ausgelassen. Statt dessen wurde am Ende des zweiten Films eine Zwischenszene eingefügt, die Instetten in seinem

²²⁵) Fontane, Effi Briest S. 447 a.a.O.

²²⁶) Fontane, Effi Briest S. 448 a.a.O.

Büro in Berlin zeigt, aber Instetten bleibt ohne Gesprächspartner. Er erfährt *telefonisch* durch Gieshübler vom Tode Effis. Daraufhin erscheint

der Amtsdieners in der Tür:

Er tritt zu Instetten und legt ihm ein großes versiegeltes Kuvert auf den Tisch. Instetten beachtet es nicht. Der Amtsdieners zögert eine Sekunde, dann schlägt er die Hacken zusammen:

Darf ich mir die Freiheit nehmen, zu Ihrer Ernennung zum Staatssekretär als erster zu gratulieren?

Instetten starrt ihn abwesend an. Dann greift er mechanisch nach der Zigarrenkiste und hält sie dem Amtsdieners hin.

Dieser schlägt nochmals die Hacken zusammen:

Ergebensten Dank, Herr Staatssekretär!

Sechsenddreißigstes Kapitel: Zum Ende des Romans wird der Verlauf der Handlung zur sanft abfallenden Linie. Effis Gedanken werden klarer und ihre Sprache lichtet sich auf mit zunehmendem körperlichem Verfall: »Ich war immer eine schwache Christin; aber ob wir doch vielleicht von da oben stammen und, wenn es hier vorbei ist, in unsere himmlische Heimat zurückkehren, zu den Sternen oben oder noch darüber hinaus! Ich weiß es nicht, ich will es auch nicht wissen, ich habe nur die Sehnsucht.«²²⁷⁾

²²⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 451 a.a.O.

Dadurch, daß in beiden Filmen Instetten zu eindeutig als Streber gekennzeichnet wurde, mußten auch die Selbstanklagen Effis auf dem Sterbebett abgemildert werden.

»In der Geschichte mit dem armen Crampas – ja, was sollte er am Ende anders tun? Und dann, womit er mich am tiefsten verletzte, daß er mein eigen Kind in einer Art Abwehr gegen mich erzogen hat, so hart es mir ankommt und so weh es mir tut, er hat auch darin recht gehabt. Laß ihn das wissen, daß ich in dieser Überzeugung gestorben bin. Es wird ihn trösten, aufrichten, vielleicht versöhnen. Denn er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist.«²²⁸⁾

Der Film kürzt diese letzten Worte und verbindet sie mit einem Traumgesicht Effis vom Chinesengrab:

Ihre Augen gehen ins Weite.
Frau v. Briest sieht sie bestürzt
an, dann eilt sie an die Tür und
ruft leise:

Briest!

zu Effi:

Von wem sprichst Du eigentlich?

Effi, mit einem entrückten Lächeln,
das nicht mehr von ihrem Gesicht weicht:

Von dem armen gelben Mann.
Er war gar nicht so arm. Er ist
freiwillig gestorben. – ›Liebe ist
die höchste Form der Religion.«
– Ich muß Dir noch sagen, Ma-
ma: Ich hab mich mit Geert aus-
gesöhnt. Laß ihn das wissen.
Er hat jetzt Trost nötiger als ich.
Denn er hat viel Gutes in seiner
Natur und war so edel, wie je-
mand sein kann, der ohne rechte
Liebe ist.

²²⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 454 a.a.O.

Die erste Filmfassung beginnt und endet mit der Umrahmung: Die Eltern Effis sitzen auf einer Bank im Park vor dem Grab ihres Kindes. Im zweiten Film *sieht* man das Ende Effis: »Sie gleitet langsam ins Kissen zurück, während ihre Worte verhauchen.« Daran schließt ein Sekundenbild des Parks auf Gut Hohen-Cremmen im Morgengrauen mit dem Blick auf Effis Schaukel, die langsam auspendelt. Daran schließt der Blick ins Büro Instettens, dem Gieshübler die Nachricht vom Tode Effis übermittelt, und daran als Schlußbild wieder der Park von Hohen-Cremmen mit dem Blick auf die Grabplatte Effis mit der Inschrift: »Liebe ist die höchste Form der Religion«.

SECHSTES KAPITEL

Werden die Eindrücke während des Vorganges der gesamten Übertragung des Fontaneschen Romans auf den Film zusammenfassend betrachtet, so wird am Ende immer stärker bewußt, daß sehr viel mehr an diesem neuen Gebilde hinter Fontane zurückblieb, als man zu Beginn des Weges voraussehen konnte.

Es wurde gesagt, daß der Autor des Films sein Möglichstes tat, um den Roman in einer Art zu übertragen, in der das Anliegen Fontanes weitgehend erfüllt würde. Es ist ihm auch gelungen, in vielen Phasen der Übertragung optischen Ausgleich zu schaffen für Textstellen, die nicht direkt übertragbar waren; aber immer wieder ließ sich feststellen, daß etwas blieb, was durch seine Anstrengungen nicht erreicht wurde, immer wieder bildeten sich Anzeichen dafür, daß seine auf Regie und optisch-technische Verwirklichung hingearbeiteten Ausdrucksmöglichkeiten nicht in gleiche Höhe und Tiefe drangen wie es im literarischen Vorbild geschah.

Es wurde ein Mittelzustand erreicht, der keineswegs aber den *Mittelzustand* auszudeuten vermocht hätte, in dem sich die Handlung Fontanes vollzog. Es konnte gesagt werden, daß aus der epischen Technik Fontanes für den Autor des Films keine zu großen Hindernisse erwuchsen, daß die Konzeption der Fabel viel eher günstige Ansatzpunkte zur Übertragung darbot. Was Fontane aber über den Grundzügen der Fabel, die ihm nur das Gerüst bildete, an inneren Vorgängen, langsamen Entwicklungen und Wandlungen offenbar gemacht hat, was ihm atmosphärisch gelang, wurde in beiden Verfilmungen nur an ganz wenigen Stellen erreicht, und dann nur in sehr unvollkommener Weise.

Vieles, was der Autor des Films unternahm, um in die Atmosphäre Fontanes einzutreten, ließe sich als *bestmöglicher Notbehelf*, aber doch eben nur als Notbehelf bezeichnen.

Zu Beginn der filmanalytischen Untersuchung, dem Einblick in jene Arbeitsphasen also, in denen sich der Grundplan des Szenaristen verwirklicht, soll auf den verhängnisvollen Fehler hingewiesen werden, dem alle an solcher Arbeit Beteiligten verfallen sind und immer wieder verfallen werden: Um die Atmosphäre des zur Verfilmung gewählten epischen Vorbilds bemühte sich schon der Verfasser des Szenariums; im Anschluß versuchte der Regisseur nochmal alles so zu tun, »wie es Fontane getan haben würde«, ebenso versuchten dazu Filmarchitekt, Komponist und Modeschöpfer alles so einzurichten, wie es nach ihrer Meinung »im Sinne Fontanes« zu geschehen hätte. Erst in ihren Bestrebungen bildet sich die Grundlage für den Pleonasmus im Film. Viel weniger aber erwirkte ihr Hinzutun Verdichtung Fontanescher Atmosphäre. Sie glaubten sich inspiriert durch Fontane, aber sie empfangen die Impulse aus den klischierten Topoi der Filme, die ihnen aus vorhergegangener Arbeit noch im Gedächtnis waren.

Sie versuchten, die bestimmte Atmosphäre und die einmaligen Empfindungen eines Dichters durch das zu übertragen, »was man in solchen Fällen eben tut«. Es ist am Ende dabei völlig gleichgültig, ob es sich um die Ehe der Anna Karenina, der Madame Bovary oder Effi Instettens handelt. Die Konzeption der einen ist aus den Details der anderen evozierbar. Die Details selbst sind klischiert und fungibel. Mit der »Vollendung« des Filmwerks durch den Zusammenschluß von Musik und Regie, von Architektur, Mode, Requisite und Farbe bildet sich zugleich auch das künstlerisch Unzulänglichste: Filmklischee und filmischer Pleonasmus. Pleonasmen können von Anfang bis Ende die Filmfabel durchziehen; die ununterbrochenste, daher ausgeprägteste Pleonasmenwirkung erzielt die untermalende Filmkomposition. Häufig schichten sich aber noch andere zum Pleonasmus hinwirkende Elemente dazwischen. So bildet während der Liebesszene zwischen Crampas und Effi in der Fischerhütte am Meer die leitmotivische musikalische Intonation, das Geräusch der Brandung, das Bild schäumender Wogen und das Bild des für diese Zusammenkunft angemessenen, geheimnisvollen und einsamen loci amoeni den vielschichtigen Pleonasmus, der diesen Vorgang bedeutet. *Klischierte* Züge und Details finden sich auf jeder einzelnen Stufe dieser übereinandergreifenden Pleonasmen, wobei sich im Filmpleonasmus selbst, je vielschichtiger er sich um den Ausdruck des *einen* Vorgangs bemüht, desto stärker die Anfälligkeit zur filmischen Klischeebildung abzeichnet. Gerade die vielschichtigsten Pleonasmen werden zu den meistgebrauchten Klischees.

Brechts »Verfremdungstheorie«, seine Auflehnung gegen die »Mannier, den Zuschauer in eine einlinige Dynamik hineinzuhetzen, wo er nicht nach rechts und links, nach unten und oben schauen kann«²²⁹), aber auch schon der Rückblick und die Besinnung auf

²²⁹) Brecht-Stücke, Aufbau Verlag Berlin 1956, Bd. 3 S. 143.

die Epoche des frühen Films, in der es diese Anhäufung und den Zusammenfluß der Ausdrucksmittel noch nicht gab, weist auf eine Möglichkeit, die Gefahren einzuschränken.

Das Hauptgewicht bei der Verwirklichung der filmischen Übertragung liegt nach den Vorbereitungen des Szenaristen in den Händen des *Regisseurs*. Zwischen dem Ende der Arbeit des Szenaristen und dem Beginn der Arbeiten des Regisseurs bestehen keine festen Grenzen. Der Wirkungsbereich des Szenaristen kann sich ausdehnen bis zur Einflußnahme auf die Herstellung im Atelier, der des Regisseurs beginnt meist schon in Konzeptionsbesprechungen mit dem Szenaristen. Ihm obliegt die Verwirklichung dessen, was unter »Atmosphärischem« im weitesten Sinne gemeint ist. Dazu bieten sich ihm bereits Ansätze im Szenarium.

Was Eisenstein schon während der Hochblüte des Stummfilms in den Vorgängen der Übertragung eines Szenariums durch den Regisseur erkannt hatte, bleibt richtungweisend für das Problem filmischer Übertragungen überhaupt:

»Irgendwelche Fesseln einer optisch erzwungenen Auslegung von Tatsachen im Drehbuch erkennen wir nicht an. Mitunter bedeutet uns die rein literarische Wortgebung des Szenariums mehr als die bis zum Übelwerden protokollierten Verzerrungen der Großaufnahmen der Protagonisten ... In der Luft hing eine tödliche Stille ... Was hat dieser Ausdruck mit der konkreten Fühlbarkeit einer optischen Erscheinung gemeinsam? Wo ist der Haken in der Luft, an dem man die Stille aufhängen kann? Unterdessen ist dieser Satz, richtiger das Bestreben, diesen Satz auf der Leinwand zu verkörpern, gerade das, was für die Filmverstärkung das wichtigste ist. Er trägt die Ausdrucksladung, die im Bildlichen explodieren kann. Dieser Satz stammt aus den Erinnerungen eines der Teilnehmer am Aufstand des Panzerkreuzers Potemkin. Er hat die ganze Auf-

fassung der tödlich wirkenden Pause bestimmt, wenn über der schwankenden Fläche des Segels, das die Todeskandidaten bedeckt, die zitternden Gewehrläufe der Kameraden, die ihre Brüder erschießen sollen, sich emporrichten. Das Szenarium stellt emotionelle Forderungen. Ihre sichtbare Lösung ist die Aufgabe des Regisseurs. Der Verfasser des Szenariums hat das Recht, seine eigene Sprache zu sprechen. Und das gibt das Material für die richtige Lösung des Regisseurs. Der Verfasser sagt: tödliche Stille. Der Regisseur: unbewegliche, große Flächen; der dunkle Teil des Panzerkreuzers schwankt leise. Die Kriegsflagge flattert. Vielleicht springt noch ein Delphin aus den Wellen, vielleicht streicht eine Möve niedrig über die Wasserfläche . . .²³⁰⁾

Im gegenwärtigen, technisch hochentwickelten Film häufen sich andere und neue Ausdrucksmittel um den ursprünglichen Aufgabenbereich des Regisseurs, Vorgänge rein optisch zu bedeuten, und ihre Handhabung stellt neue Forderungen an ihn. Musik, Farbe, Dialoge, Geräusche und die veränderlichen Dimensionen der Leinwand müssen von ihm ständig aufeinander abgestimmt werden. Meist entgleiten aber die zahlreichen Hilfsmittel seiner Kontrolle und durchlaufen jedes für sich ohne Beziehung zum andern die filmische Handlung. Musik, Geräusche und Farben bedeuten das gleiche noch einmal, was schon durch die Erklärung des Sprechers, den Dialog und durch das dazugehörige Bild verständlich genug wurde.

Im Entgleiten der Ausdrucksmittel vollzieht sich nicht etwa auch ihr Niedergang, sondern sie erreichen im Gegenteil, jedes unabhängig vom anderen, gefährliche spezifische Perfektionen.

Die Verteilung und Einschränkung der vielschichtigen Ausdrucksmittel läge im Aufgabenbereich des Regisseurs. Filmische Pleonas-

²³⁰⁾ »Studio«, eine Auslese für den Freund des künstlerischen Films. 2. Jahrgang, Heft 8, S. 2, Fritz Falter Verlag, München.

men entstehen durch zu große Rücksichtnahme des Regisseurs auf die mit der Arbeit an anderen Ausdrucksmitteln betrauten Spezialisten.

Die fortdauernde Übereinstimmung aller Ausdrucksmittel, die das gleiche bedeuten, ist in jedem Falle ein Mangel, einmal aber ein Mangel aus Gewohnheit, ein anderes Mal aus Absicht. Das Publikum wünscht keine Verfremdung, sondern Perfektionierung. Dazu gehört gefühlvoll gedämpfte Farbe und Musik zur Darstellung idyllischer, farbliche und musikalische Crescendi zur Bedeutung erregender Vorgänge. So wird in allen Abstufungen Übereinstimmung erzielt. In ihr verdichtet sich zwar die »unanfechtbare« Wahrheit einer Liebe, eines erregenden Kampfes, eines Duells irgendeiner auf den Film hinkonzipierten Fabel, nie aber die Atmosphäre eines Dichters, die anfechtbare Wahrheit aus dem Vorbild in der Literatur.

Rudolf Jugert, der den Film nach Fontanes »Effi Briest« regielich betreute, berichtete von häufigen Versuchen, der Pleonasmenbildung entgegenzuwirken. Während der Arbeit an einem anderen Film stellte sich ihm die Aufgabe, den Kampf zweier Männer im Flur einer Mietskaserne filmisch zu übertragen. Die realen Geräusche des Zweikampfs ließ er fast gänzlich zurückdämpfen. Durch die erregende Stille, die die kämpfenden Männer umgab, hörte man entfernt die monotonen, hilflosen Anschläge eines Klavierübenden. Als das fertige Filmstück dem Produzenten gezeigt wurde, ordnete er folgende Änderungen an: Die realen Geräusche des Kampfes mußten deutlich zu hören sein, dazukommen aber müßte noch »eine laute und kämpferische Musik«.

Bei der filmischen Übertragung von Fontanes »Effi Briest« sind die Ansätze zu solchen Versuchen auch an keiner Stelle mehr aufzeigbar.

Zur Gesamtarbeit des Regisseurs während der ersten und zweiten Verfilmung des Fontaneschen Romans kann folgendes gesagt werden: Der zweite Film baut zwar seine Fabel dramaturgisch sehr genau über die Konzeption der ersten Verfilmung, aber es gelang doch über der Modernisierung im Technischen, über der Stilisierung von Mode und Architektur des *Fin de siècle* vom Blick des Jahres neununddreißig zur Sicht des Jahres 1956, eine merkbare Auflockerung der Handlung und eine Verbesserung in der Zeichnung des gesellschaftlichen Hintergrundes. Rudolf Jugert, der Regisseur des zweiten Films, gehört zur Elite der deutschen Filmregisseure; er ist einer derjenigen, von denen sich sagen ließe, daß ihm die Gefahren des gegenwärtigen perfektionierten Films ebenso bewußt sind wie seine Möglichkeiten. Aber es wird symptomatisch, daß die gewissenhaftesten unter ihnen immer widerstandsloser sich seinen »Gesetzmäßigkeiten« verschreiben, auch und besonders, wenn sie sie zu Anfang nur bewußt und »mit Absicht« erfüllt haben.

Wenn auch nicht die Atmosphäre Fontanes, so gelang es Jugert doch, die Atmosphäre der Landschaft und Züge der Gesellschaft richtiger zu evozieren. Abgesehen von der Bewegungslosigkeit der ersten, durch Gustaf Gründgens veranstalteten, unfilmischen Verfilmung erweckte sie auch den Eindruck, als entwickle das Atmosphärische sich völlig getrennt von der Handlung, in der die Regiehand des Theaterregisseurs noch stark zu empfinden war. Alle Bildstücke, die im ersten Film Stimmung bedeuten, stehen isoliert als reine — und sehr gelungene — Kameraeffekte, aber der Regie, der Bezogenheit zur Haupthandlung fast gänzlich entglitten. Meerestimmungen, Wolken und wogende Getreidefelder, eindrucksvoll fotografiert, waren Umrandung und Mitte zugleich, aus der jener erste Film seinen Ruhm zog.

Ein Eindringen regielicher Impulse in dieses autarke Fotografieren gelang als Ausnahme, gelang — wie an keiner Stelle des zweiten

Films –, als in Effis (Marianne Hoppes) Gesicht sich die Bewegung des Meeres spiegelt. Das Aufleuchten ihrer Augen, als sie das Meer sieht, interpretiert Fontane richtiger, als die Spukangst, mit der sie der zweite Film seit ihrer Ankunft in Kessin zeichnete. Denn bei Fontane fühlte Effi zu Beginn in Kessin, »wie schön es doch war, im eigenen Hause zu sein.«²³¹⁾

Im ersten Film übertrug man die Darstellung Effis Marianne Hoppe; sie spielte sie kühl, elbisch und also dem Vorbild angemessener als Ruth Leuwerik, die das Vorbild in ihrer Darstellung menschlich zu stark interpretierte und daher zu Klärungen kam, wo keine Erklärungen mehr gültig sind. Instetten wurde im ersten Film durch Karl Ludwig Diehl, Crampas durch Paul Hartmann verkörpert. Die Eltern Effis wurden durch Paul Bildt und Käthe Haack dargestellt. Durch die Besetzung der Rollen Instettens und Crampas in der zweiten Verfilmung entstand eine eigenartige Fungibilität, die man bei Fontane selbst zuweilen antrifft (wenn auch nicht zwischen Instetten und Crampas, deren Charaktere Fontane sehr genau gegeneinander abgrenzt). Bernhard Wicki, der Instetten einführend darstellt, hätte ebenso gut die Rolle Crampas, die Carl Raddatz verkörperte, Carl Raddatz wiederum die Rolle Instettens übernehmen können.

Bei der Besprechung der filmischen Interpretation des Romans wurden die Textstellen der zweiten Verfilmung häufiger zitiert, häufiger auf den Fabellauf des zweiten Films hingewiesen. Wie schon gesagt, gleicht sich der zweite Film dem Handlungsverlauf des ersten weitgehend an. Die Unterschiede zwischen den Filmen lassen sich stärker herleiten aus dem, was vom Regielichen mit ihnen geschah, als aus den Vergleichen mit den dramaturgischen Umbildungen der Fabel. »Zwangsläufig ging die dramaturgische Kon-

²³¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 177 a.a.O.

zeption der zweiten Verfilmung aus derjenigen des ersten Films hervor. Die Ähnlichkeiten im Aufbau beider Filmfabeln kamen ohne jede Absicht zustande«, entgegnete Rudolf Jugert auf den Vorwurf der eigenartigen stofflichen Kongruenz beider Filme. Die ähnlichen Streichungen und Raffungen bestätigen das Gesetzmäßige in der filmischen Übertragung literarischer Vorbilder. Aber jene genaue Übereinstimmung neu hinzuerfundener Passagen wie zwischen den Szenen auf der Pferdekoppel in beiden Filmen oder in dem, was während der Schlittenfahrt zwischen Effi und Crampas geschah?

In allem, was im Neuerfundenen gleich wurde, mag es unbewußt geschehen sein oder nicht, prägen sich die Merkmale des filmischen Klischees. Unabhängig davon, was früher zustande kam oder später. Der zweite Film war kein Experiment mehr. Die Sicherheit des »remake« gab ihm die perfektionierte Glätte.

Rudolf Jugert gelang es zwar besser als es im ersten Film geschah, den Regieimpuls über die Schauspielerführung hinaus zu erweitern, aber gerade die zweite Verfilmung des Fontaneschen Romans wurde im Hinblick auf die Einstellung, jedes Ausdrucksmittel neben dem anderen so zu verwenden, wie es am besten zur Wirkung kam, zum Musterbeispiel des Filmstils »vollendeter« Mediokrität.

Über *Farbe* und *Fotografie* der zweiten Verfilmung äußerte sich Gunter Groll in einem Brief an den Produzenten: »Was die Kamera-komposition betrifft, so halte ich ›Rosen im Herbst‹ (der Titel der zweiten Verfilmung) für den besten deutschen Farbfilm.« Auf die richtige Verteilung der Farben und gute Ausleuchtung wurde so viel Mühe gewandt, daß man in keiner Szene darin einen Mangel empfinden konnte. Es entsteht bei neueren Filmen häufig der Eindruck, als hätten Regisseure und Kameraleute nicht mehr den Mut, das teure Material über- oder unterzubelichten. Aber es darf

andererseits auch nicht übersehen werden, daß mit den Bestrebungen, die Farbe nicht nur illustrativ, sondern dramaturgisch zu verwenden, wiederum die Gefahren der doppelten Deutung von Vorgängen sich ausbilden. Was in den russischen Filmen wie »Die steinerne Blume«, »Das Lied der Heimat« (über M. Glinka), oder in John Huston's »Moulin Rouge«, in Powell's »Tales Of Hoffmann« oder in Jean Renoir's Filmwerken farbdramaturgisch gelang, wurde allzu schnell zur Schablone, mit der sich jede Stimmung und jedes Gefühl unterlegen ließ.

»Dann muß in der Farbbregie auf die geschmackvolle Zusammenstimmung der Farben geachtet werden. Schließlich soll im Sinne einer wirklich künstlerischen Auswertung der technischen Möglichkeiten des Farbfilms versucht werden, die Farbstimmungen dem seelischen Gehalt der Szenen derart anzupassen, daß auch die Farbe, so wie das Bild überhaupt und so wie das Wort und die Musik, dazu dienen kann, dem Zuschauer die Deutung des Geschehens auf der Leinwand zu erleichtern.«²³²⁾

Solche Formulierungen verhelfen von anderer Seite dem Film mit zur Bildung von Pleonasmen und Schablonen. Simplifizierungen wie »geschmackvolle Zusammenstimmung« zwischen Farbe, »Bild überhaupt«, Wort und Musik sind schon so tief in den Vorstellungen der mit der Praxis Betrauten eingeprägt, daß es immer schwerer wird, diese »Gesetzmäßigkeiten« anzuzweifeln oder ihnen etwas anderes entgegenzustellen. Wenn man etwa sagen würde, es wäre richtiger, etwas weniger Sorgfalt auf die farbliche Ausgestaltung zu legen, mehr den Zufall und weniger jene Ordent-

²³²⁾ Plankensteiner, Der Film — Kunst, Geschäft, Verführung, S. 52f., Tyrolia Verlag Innsbruck 1954.

lichkeit walten zu lassen²³³), die den Raum des Lebendigen einschränkt, in dem alleine eine Annäherung zustande kommt an das, was man im Vorbild in der Literatur als das »Dichterische«, das »Atmosphärische« bezeichnet.

Die *musikalischen Untermalungen* beider Filme glichen sich stark einander an. Diese Musik, als »ergänzende Stimmungsgestaltung«²³⁴) verwendet, unterscheidet sich durch nichts von anderen konventionellen und klisierten Filmbegleitungen, denen *kein* literarisches Vorbild zugrunde lag. Es ist eine Musik, die man vergißt, wie man sie hört, soweit sie sich nicht leitmotivisch nachträllern läßt. Sie »legt sich wie ein Dunstkreis vor den Film, schwächt die fotografische Schärfe ab und wirkt dem Realismus entgegen, den jeder Film notwendig anstrebt«.²³⁵)

Sie ist in gleicher Weise zu hören als »background music« amerikanischer mystery shows. Die fast wortsynchrone musikalische Begleitung dieser Rundfunkstories stimmt mit den Bestrebungen der Filmkomponisten, »birdy sings, music sings«, vollkommen überein. Hanns Eisler bezeichnet sie »als planmäßig betriebene Stimmungsmache für die Vorgänge, denen sie selber sich eingliedert«.²³⁶)

Die musikalische Untermalung des ersten Films ist stärker stimmungssynchron und deshalb sentimentaler in ihren Grundzügen als die musikalische Untermalung der zweiten Verfilmung. Allerdings wurde die Begleitung nicht so häufig und auch nicht über so

²³³) In Machatys »Ekstase«, einem der eindrucksvollsten Werke des frühen Tonfilms, weht über die Gesichter des Liebespaares (Hedy Lamar und Aribert Mog) der Schatten eines Rebzweigs während der Unterhaltung im Garten einer Weinschänke. Diese »Nachlässigkeit« wäre in gegenwärtigen Produktionen nicht mehr denkbar. Der Schatten über den Gesichtern kam durch Zufall zustande und hatte einen eigenartigen Reiz; er erhöhte die Illusion eines weder gestellten noch geprobtten Vorganges.

²³⁴) Iros S. 307 a.a.O.

²³⁵) Hanns Eisler, Komposition für den Film S. 37, Henschel Verlag Berlin 1949.

²³⁶) Eisler S. 61 a.a.O.

lange Zeitspannen hin eingeschaltet wie dies bei der zweiten Verfilmung geschah.

Die musikalischen Einsätze des ersten Films ordnen sich folgendermaßen aneinander: Leitmotivische Untermalung des Titelvorspanns bis zum Gespräch Effis mit ihren Freundinnen. Hierauf folgt eine lange Musikpause bis zur Ankunft Effis in Kessin. Die Pause wird nur zweimal durch sekundenlanges Auftönen des Leitmotivs unterbrochen. Das erste Mal, als Effi von ihrer Mutter über die geplante Heirat erfährt, das andere Mal unterliegt es den Worten ihres Vaters »Willkommen zu Hause!« bei der Begrüßung Instettens.

Besonders häufig wurden, um innere Stimmungen auszudeuten, Meer- und Wolkenbilder leitmotivisch musikalisch unterlegt; so während Effis Ankunft in Kessin und während der Nachtszene, in der die grelle Instrumentation mit Klängen wie von zerspringenden Gläsern die Atmosphäre des Spukhauses heraufbeschwört.

Als Effi jene Tafel liest mit der Aufschrift: »Das Betreten des Strandes ist Unbefugten untersagt«, fällt das Leitmotiv, das mit dem Blick über die Wolken begann, jäh ab in einen schrillen Klang. Beim Gesang der Marietta Trippelli wurde, von der realen Klavierbegleitung abgesehen, auf weitere Orchestrierung verzichtet. Erst während der Szene, in der Effi Instetten gesteht, daß sie ein Kind erwartet, klingt das Leitmotiv wieder auf, aber auch nur so lange, wie man es für nötig erachtete, die Empfindungen Instettens abzuspiegeln und auf den Zuschauer zu übertragen.

Weitere Untermalungen laufen synchron mit dem Bild der reitenden Effi und des reitenden Crampas; mit dem Überschwenken des Blicks auf Himmel und Meer beginnt von neuem das Haupt- und Liebesmotiv, das zum nächsten Bild, der Aufführung von Kleist's »Käthchen von Heilbronn«, hinüberklingt und über den Zustand

Effi-Käthchens bei den Worten: »Mein Friedrich! Mein Angebeteter!«, die an Crampas gerichtet sind, keinen Zweifel mehr läßt.

Auch in der Szene zwischen Effi und Crampas während der Schlittenfahrt wurden die inneren Vorgänge durch die Verbindung des musikalischen Leitmotivs mit Bildern des nächtlichen Himmels, des Meeres und wehender Fischernetze mehrfach ausgedeutet.

Während der folgenden Ereignisse bis zu Effis Kuraufenthalt in Bad Ems, wo auch nur die reale Musik des Kur-Orchesters zu hören ist, wurde die musikalische Begleitung ausgesetzt. Erst als Effi, todkrank, halb im Fiebertraum die Vergangenheit rekapituliert, werden ihre Gedankenbilder leitmotivisch unterlegt. Diese Untermalungen bilden zugleich den Ausklang des ersten Films.

Im zweiten Film beanspruchen die jeweiligen musikalischen Phasen größeren Raum. Das Aufklingen des Hauptmotivs zog häufig längere Musikbegleitungen nach sich. Im ganzen gesehen sind die musikalischen Unterlagen in sich aber lebendiger, ausgewogener und weniger dunkel als im ersten Film. Die Melodie des Leitmotivs aber, durch Violinen und Celli instrumentiert, unterscheidet sich kaum von der Melodie des Leitmotivs der ersten Verfilmung.

Die Landschaftsuntermalung während der Worte Effis bei ihrer Ankunft in Kessin: »Ach, hätt ich doch gewußt, wie schön es hier ist!«²³⁷⁾ bildet ein typisches Beispiel für musikalische Naturklischees des neueren Films. Gleich darauf fällt der Blick Effis auf das Chinesengrab, und die Musik erhält sofort eine dunkle Tönung.

Wie im ersten Film durch die Verbotstafel am Strandweg die Dissonanz zwischen Effi und Instetten verdeutlicht und noch durch eine

²³⁷⁾ Aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

musikalische Dissonanz unterlegt wurde, so kam im zweiten Film die gleiche musikalische Dissonanz zu den Worten Instettens: »Gehe doch etwas sorgfältiger damit um!« während einer Ungeschicklichkeit Effis beim Anlegen ihres Schmuckes. Die Dunkelheit im Hause Instettens wurde mit musikalischem Dunkel, und die vom Filmarchitekten zusammengebrachten exotischen Requisiten mit exotischen Zwischenklängen überdeutlicht. Während Effi das erste Mal mit Roswitha zusammentrifft und Roswitha ihr Leid klagt, erhält die Begleitmusik graue, eintönige Akzente. Als Effi und Instetten Crampas auf der Pferdekoppel besuchen, um für Effi ein Pferd zu besorgen, stimmt die Musik ein in die Hochstimmung dieser Szene, die auf den Seiten 82 und 83 beschrieben wurde.

Die Rezitation des Gedichtes »Du hast Diamanten und Perlen« durch Crampas wurde sentimental unterlegt. Auch als Effi und Crampas nach dieser Szene am Meer im Streit auseinandergehen, unterbricht die Musik diesen Streit mit harten, abgehackten Tönen. Aus ihnen bilden sich die realen Klavierklänge als musikalischer Übergang zum Bilde Effis am Klavier im Wohnzimmer in Kessin.

Die Ballmusik zur Redoute im Kursaal, »Im Grunewald, im Grunewald ist Holzauktion«, wird immer leiser und im selben Augenblick vom Haupt- und Liebesmotiv übertönt, als der Blick über die tanzenden Paare auf Effi und Crampas sich konzentriert. Auch im weiteren Handlungsverlauf behält die musikalische Untermalung ihre vordergründige Übereinstimmung mit den emotionellen Vorgängen bei. So während der nächtlichen Schlittenfahrt, während des Weges zur Fischerhütte und während der Szene in der Fischerhütte selbst. Immer wieder wurde das Leitmotiv, jeweils der besonderen Bildstimmung angemessen, laut oder abgedämpft unterlegt.

Als Effi im Zug nach Berlin den Abschiedsbrief Crampas' und das

»eingemerkte Gedicht im kleinen ledergebundenen Buch«²³⁸⁾ überfliegt, ertönt sogar noch über der leitmotivischen musikalischen Begleitung bei der Verszeile »mit deinen schönen Augen hast du mich gequält so sehr« die Geisterstimme Crampas', die das Gedicht auch bis zum Schluß rezitiert.

Während jener Szene, in der Instetten die Briefe Crampas' findet, wird die Musikuntermalung in keiner Sekunde unterbrochen. Das Leitmotiv durchspielt eine das Unheil ankündigende, dunkle, schablonenhafte Musik. Sie beginnt schon, als Annie im Nähtisch eine Haarschleife für ihre Puppe sucht, und sie nimmt durch ihr Vordeuten und Ankündigen den eintretenden optischen Ereignissen jede Spannung.

Effis Ende ist ebenso wie in der ersten Verfilmung mit leitmotivischen Klängen untermalt. Es ist nicht nur die filmische musikalische Untermalung, von der man genau weiß, daß sie den Tod eines Menschen bedeutet, sondern gleichzeitig auch das klischierte Finale, bei dessen Klang der Zuschauer bereits seine Kleider ordnet, und der eine oder andere Eilige den Filmraum verläßt.

In beiden Filmen wurde aufs Leitmotivische besonderer Wert gelegt. Dennoch hatten die Melodien der Leitmotive keine eigene und nachhaltige Prägung. Ihr Zweck bestand darin, daß ihre »Erinnerungswerte dem Betrachter handfeste Direktiven« gaben.²³⁹⁾ Hanns Eisler vergleicht die Leitmotivik des Films mit der Kompositionstechnik Wagners, dessen Leitmotive »schon als eine Art von Warenzeichen fungierten, an denen man Figuren, Gefühle und Symbole hat erkennen können. Sie waren immer das größte Mittel der Verdeutlichung, der rote Faden für musikalisch nicht Vorgebildete.«²⁴⁰⁾

²³⁸⁾ Anweisung aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

²³⁹⁾ Eisler S. 10 a.a.O.

²⁴⁰⁾ Eisler S. 10 a.a.O.

Aber auch durch jene vom Leitmotivischen freien Musikphasen, die Landschafts- und Milieubildern unterlegt sind, wird »der Gedanke ›aha, Natur‹ sofort automatisch ausgelöst.«²⁴¹⁾

Dimitri Schostakowitsch weist auf die großen Schwierigkeiten hin, die bei den Versuchen auftreten, die Begleitmusik in jene streng begrenzten Zeitspannen einzugliedern, die ihr im Film zur Verfügung stehen. »So mußte ich in den ersten Jahren meiner Filmarbeit außerordentlich viel Mühe für die Abstoppung aufwenden.«²⁴²⁾ Er vertritt auch die Ansicht, daß gewisse Wechselwirkungen zwischen den Kompositionen für den Film und der modernen Kompositionstechnik zustande kommen können. »Man eignet sich eine innere Disziplin an, welche die Musiksprache fruchtbar beeinflusst. Unter allen Umständen empfinden das die Komponisten, die sich mit ganzem Ernst der Arbeit am Film widmen. Natürlich kommt es auch vor, daß die Musik während des ganzen Films dahinplätschert, der Film zu Ende ist, und im Gedächtnis nichts zurückbleibt, auch nicht das geringste musikalische Thema oder die kleinste Melodie. Diese Art von Kompositionen für den Film zu schreiben, ist allerdings nicht so schwer, und das Abstoppen umso leichter. Wenn man sich aber nicht illustrative sondern schöpferische Aufgaben stellt, wird die Arbeit komplizierter. Ich persönlich wurde mit den Anforderungen des Films bei weitem nicht sofort fertig.«²⁴³⁾

Um die Gefahren von Pleonasmenbildungen durch musikalische Filmuntermalungen einzuschränken, wie sie besonders deutlich bei beiden filmischen Übertragungen des Fontaneschen Romans sich abzeichneten, weist Hanns Eisler auf verschiedene Beispiele, die am ehesten mit dem Terminus »Musikalische Verfremdung« zu umfas-

²⁴¹⁾ Eisler S. 19 a.a.O.

²⁴²⁾ Schostakowitsch, Beiträge zu Fragen der Filmkunst, Jahrgang 53, Heft 2, S. 35. Henschel Verlag Berlin.

²⁴³⁾ Schostakowitsch S. 35 a.a.O.

sen wären. Dazu gehört der Hinweis auf Busonis »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«, in dem Busoni »aufmerksam macht auf den Schluß des zweiten Aktes von ›Hoffmanns Erzählungen‹ im Palast der Kurtisane Giulietta, wo ein blutiges Duell und die Flucht der Heldin mit einem buckligen Liebhaber begleitet wird von der ungerührt plätschernden Barkarole. Die Musik drückt dadurch, daß sie sich nicht an der unmittelbaren Handlung beteiligt, die Kälte der Sterne aus, auf die der sterbende Blick fällt. Sie erstarrt zur Kulisse. Die Möglichkeit solcher Wirkungen ist in fast jedem Film angelegt.«²⁴⁴⁾

Ein anderer Weg, dem musikalischen Pleonasmus des Films entgegenzuwirken, ließe sich darin aufzeigen, daß man den realen Geräuschen mehr Raum gäbe.²⁴⁵⁾ Sie werden in beiden Filmen als lästige Störquellen mit »angenehmen« Klangklischees übertündet.

Zur *Kostümgestaltung* fanden die Modebearbeiter des ersten und zweiten Films im literarischen Vorbild wenige und sehr unvollkommene Hinweise. Es ist im gesamten Romanwerk nicht mehr als zehnmal von Kleidungen und modischen Dingen die Rede. Davon fallen fünf Andeutungen über die Kleidung Effis, eine über Instetten »in kurzem Hausrock und Saffianschuhen«²⁴⁶⁾, drei skizzenhafte Bemerkungen über Gieshübler, einmal im »eleganten Pelzrock«, das andere Mal im »blauen Frack mit mattgoldenen Knöpfen«²⁴⁷⁾ und über sein weißes Jabot, das Instetten, »trotzdem kein Mensch mehr Jabots trägt, erheblich lieber ist als Crampas' rotblonder Sappeurbart.«²⁴⁸⁾ Der Hinweis auf die Kostümierung von Gieshüblers Diener Mirambo, der zum Tripelli-Abend »in Frack und

²⁴⁴⁾ Eisler S. 32 a.a.O.

²⁴⁵⁾ Verschiedentlich schon wurden durch die Dramaturgie der Geräusche sehr starke Gesamtwirkungen erzielt. Das beste Beispiel dafür bietet der in dieser Hinsicht bis jetzt wohl kaum übertroffene Film Jaques Tatis »Les Vacances de M. Hulot«.

²⁴⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 194 a.a.O.

²⁴⁷⁾ Fontane, Effi Briest S. 220 a.a.O.

²⁴⁸⁾ Fontane, Effi Briest S. 304 a.a.O.

braunwollenen Handschuhen sehr wahrscheinlich aufwarten« sollte, war lediglich für den ersten Film von Bedeutung, da das Faktotum Gieshüblers im zweiten Film gar nicht mehr auftrat. Aus den Anmerkungen über die verschiedene Kleidung Effis, über ihr »blau- und weißgestreiftes, halb kittelartiges Leinwandkleid«²⁴⁹⁾, ihren »Jungkittel«²⁵⁰⁾, den sie in Hohen-Cremmen trug, über »Muff und Mantel«²⁵¹⁾ und die »pelzgefütterten Gummistiefel«²⁵²⁾, mit denen sie das Haus Instettens in Kessin das erste Mal betrat, oder über den »Regenmantel mit hellgrauem Reisehut«²⁵³⁾ und aus der Anmerkung, daß sie sich für den Besuch bei der Frau des Ministers »in ein dezentes Schwarz«²⁵⁴⁾ kleidete, ließen sich letztlich keine Anregungen ziehen. Die Kostüme wurden der Zeit entnommen, auf die die Roman- und Filmhandlung sich bezieht, und mit dem modischen Geschmack der Jahrhundertwende insoweit in Übereinstimmung gelassen, als es die Stilisierung auf die modischen Vorstellungen der Gegenwart hin gestattete. Die modischen Vorstellungen vom *Fin de siècle* aus der Sicht des Jahres 1939 wirken heute fast ebenso veraltet wie die modischen Impulse des *Fin de siècle* selbst. Eigentlich nur hieraus ließe sich letzten Endes eine Rechtfertigung für eine nochmalige Verfilmung des Romans ableiten.

Die Ansatzpunkte, die sich für den *Filmarchitekten* in Fontanes »Effi Briest« herausbilden, sind zahlreicher und geeigneter zur Anregung und Übernahme, als die Hinweise Fontanes auf Kleidung und Mode. Die Hauptschauplätze, das Herrenhaus in Hohen-Cremmen, Instettens »landrätliche Wohnung« mit Flur und Spuksaal in Kessin und Effis Wohnung in Berlin wurden knapp, aber in einer Art gezeichnet, daß es sich gut in ihnen orientieren ließ.

²⁴⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 126 a.a.O.

²⁵⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 127 a.a.O.

²⁵¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 173 a.a.O.

²⁵²⁾ Fontane, Effi Briest S. 173 a.a.O.

²⁵³⁾ Fontane, Effi Briest S. 335 a.a.O.

²⁵⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 425 a.a.O.

Aus der Schilderung der Frontseite des Herrenhauses in Hohen-Cremmen — »eine mit Aloekübeln und ein paar Gartenstühlen besetzte Rampe«²⁵⁵⁾ —, die »bei bewölktem Himmel einen angenehmen und zugleich allerlei Zerstreuung bietenden Aufenthalt«²⁵⁶⁾ gewährte, nahm der Filmarchitekt Züge für die Gestaltung im Inneren des Hauses: »Gutstube. Mit der gediegenen Solidität eines märkischen Landedelmannes eingerichtet. Jagdtrophäen an den Wänden, ein paar Bücherregale, ein Gewehrschrank und ein alter geschnitzter Bauernsekretär mit einem Büffelkopf darüber fallen besonders ins Auge. In einer erhöhten Fensternische steht ein Näh-tischchen und zwei bequeme Plüsch-Fauteuilles. Alles atmet eine großzügige, unkonventionelle Gemütlichkeit.«²⁵⁷⁾ Zur Gestaltung »unkonventioneller Gemütlichkeit« konnten ihm außerdem noch einige Bemerkungen des alten Briest Berechtigung geben.

Zur Ankunft Effis im Hause Instettens wurde, wie schon berichtet, im zweiten Film alles getan, um den Eindruck des Fremden, Unheimlichen zu verstärken. Auch aus diesem Grunde bekam das Architektonische dieser Szene völlig neue Akzente: »Ein schlauchartig verlaufender Korridor, der mit bronzebesetzten, reich ornamentierten Schränken vollgestopft ist. Von der Treppe her fällt ein fahles Gaslicht ein. Von der rohen, dreiteiligen Balkendecke hängen an Schnüren und Drähten allerlei phantastische Gegenstände bis fast zur Kopfhöhe herunter. Am vordersten Balken ein Segelschiff, am zweiten ein Haifisch, am dritten ein Krokodil. Das fahle Gaslicht erhöht noch den Eindruck des Muffigen und Bedrückenden.«²⁵⁸⁾ Fontane hingegen berichtet über Effi, als sie Instettens Haus betritt, daß sie »gebannt war von allem, was sie sah, und dabei geblendet von der Fülle von Licht.«²⁵⁹⁾

²⁵⁵⁾ Fontane, Effi Briest S. 126 a.a.O.

²⁵⁶⁾ Fontane, Effi Briest S. 126 a.a.O.

²⁵⁷⁾ Anweisung aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

²⁵⁸⁾ Anweisung aus dem Drehbuch der zweiten Verfilmung.

²⁵⁹⁾ Fontane, Effi Briest S. 174 a.a.O.

Alle weiteren Räumlichkeiten des Kessiner Hauses wurden durch beide Verfilmungen zum Dunklen, Spukhaften hin überzeichnet. Besonders der Spuksaal des zweiten Films, in dem Effi ohnmächtig zusammenbricht. Als Effi bei Fontane »den sogenannten Saal«²⁶⁰⁾ mit Instetten zusammen betrat, war sie sogar »einigermaßen enttäuscht«²⁶¹⁾ von dem, was sie darin sah.

Was in der Phantasie Instettens, als er mit Effi über die Einrichtung seiner künftigen Wohnung in Berlin sprach, zustande kam: »Da sollst Du's in Berlin besser haben, auch einen Saal, aber einen anderen als hier, und auf Flur und Treppe hohe, bunte Glasfenster, Kaiser Wilhelm mit Zepter und Krone . . .«²⁶²⁾ – konnte dem Filmbildner als Anregung dienen, da die Wohnung Instettens auch in Wirklichkeit mit gleichem Beiwerk ausgestattet gewesen wäre.

Effis Wohnung in Berlin, die sie nach ihrer Scheidung bezog und in der die Einrichtung »so durchschnittsmäßig und alltäglich wie nur möglich«²⁶³⁾ gehalten war, hatte »ein Vorder- und Hinterzimmer und hinter diesem die Küche mit Mädchengelaß.«²⁶⁴⁾ Das Regiebuch übernimmt das »so durchschnittsmäßig und alltäglich wie nur möglich« fast wörtlich als eigenen Hinweis, ergänzt ihn aber noch weiter in ähnlichem Blickwinkel. Die gesamte Anweisung für den Architekten im Regiebuch sieht so aus: »Effis Wohnung in Berlin. Sie besteht aus einem schmalen – nur angeschnittenen Gang und zwei kleinen Zimmern. Von dem vorderen geht die enge Küche ab. Die Einrichtung ist so durchschnittlich mäßig und alltäglich wie möglich, und doch läßt sich selbst in dieser Umgebung der aparte Geschmack Effis nicht restlos verleugnen. Wenn die Ordnung allerdings zu wünschen übrig läßt, so gehört das ein wenig zu ihrem

²⁶⁰⁾ Fontane, Effi Briest S. 186 a.a.O.

²⁶¹⁾ Fontane, Effi Briest S. 186 a.a.O.

²⁶²⁾ Fontane, Effi Briest S. 327f. a.a.O.

²⁶³⁾ Fontane, Effi Briest S. 413 a.a.O.

²⁶⁴⁾ Fontane, Effi Briest S. 413 a.a.O.

Stil. Aber ohne jede Muffigkeit oder dem Geruch von möblierten Zimmern.«

Filmbildner oder Architekten können ihre Anleitungen zur Gestaltung entweder direkt aus den Angaben des literarischen Vorbilds über Schauplätze und Architektur beziehen, oder aber sie können aus den Angaben des Autors und den Äußerungen seiner Roman- gestalten über Atmosphäre von Architektur und Hintergrund indirekt unterwiesen werden.

Der Hauptunterschied aber zwischen der Architektur des Films und den Hinweisen auf Architektonisches in der Literatur darf nicht übersehen werden, und wir müssen an dieser Stelle nochmals darauf hinweisen, was schon im Abschnitt über die Leselandschaft und die Landschaft des Films ausgesprochen wurde: Die Architektur des Films ist bis ins letzte Detail ausgeführt und beendet. Die Architektur des Romans besteht aus Hinweisen. Meist aus knappen, aber sehr prägnanten Hinweisen. So bleibt sie in sich stets skizzenhaft. Zur Architektur des Films läßt sich nichts mehr hinzudenken. Eben im Skizzenhaften aber der Beschreibungen des Architektonischen im Roman bleibt das Mitschöpferrecht der Phantasie des Rezipienten gewahrt. Die Architektur des Films vollendet der Filmbildner und an seiner Seite das technische Team. Die Architektur im Roman vollendet sich in der Phantasie des Lesenden.

. . .

Auf die Frage, die sich zum Ende der Untersuchungen über die Vorgänge bei der Übertragung eines literarischen Vorbilds auf den Film zwangsläufig stellt, warum gerade bei *dieser* Verfilmung, der Verfilmung des Fontaneschen Romans, trotz der Bemühungen aller daran Beteiligten kein besseres Ergebnis zustande kam, ließe

sich antworten, daß es, auch wenn Pleonasmen- und Klischeebildungen vermieden worden wären, für die Übertragung des Romans von dramaturgischen Gesichtspunkten aus gesehen einfach keine andere Möglichkeit gab. Daher auch die zwangsläufige Ähnlichkeit in der Grundkonzeption beider Filmfabeln. Dadurch bestätigt sich eine gewisse Gesetzmäßigkeit im Vorgang der filmischen Übertragung literarischer Vorbilder: in der Übereinstimmung der Bemühungen, etwas zu streichen, zu kürzen oder neu zu erfinden. Das Beispiel der Doppelverfilmung ist für diesen Nachweis besonders günstig gewählt. In der Gleichartigkeit der Ersatzmittel für unübertragbare Textteile verwischt sich wiederum die Trennlinie zwischen Gesetzmäßigkeit und Klischee.

Die gelungenen Übertragungen sogenannter »unfilmischer« Romane, wie die Verfilmung von Bernanos' »Tagebuch eines Landpfarrers« durch Robert Bresson, fallen in den Bereich der Ausnahme. Da es sich aber durch solche Ausnahme bestätigen läßt, daß sich, um Beispiele zu nennen, Thomas Manns »Königliche Hoheit« besser zur filmischen Übertragung eignet als »Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«, und diese wiederum besser sich eignen als eine Verfilmung des »Zauberbergs«, oder daß die Verfilmung von Theodor Fontanes »Effi Briest« noch ratsamer ist, als es der Plan wäre zur Verfilmung seines »Stechlin«, — da sich Unterschiede also und Abstufungen in der Verfilmbarkeit epischer Stoffe deutlich hervorbilden, darf man von einer planvolleren Stoffwahl allein schon einen beachtlichen Anteil zur qualitativen Steigerung filmischer Literaturübertragungen erwarten.

Wobei unter »qualitativer Steigerung« nicht verstanden werden soll, was mit der Vervollkommnung der technischen Machart erreicht wird, nicht jene »auf die Wünsche des Publikums hin zu-

rechtgemachte Wirklichkeit²⁶⁵⁾, die Romano Guardini als »Wirklichkeit ohne Wahrheit«²⁶⁶⁾ bezeichnet, sondern der Versuch einer Annäherung zum Grundanliegen des Autors, nach dessen Vorbild das neue Filmwerk entsteht.

Reflexionsarme, aber handlungsstarke Themen sollten bevorzugt werden. Fontanes Romangestalten meditieren in ihren Dialogen fort, wo in wirklicher Rede und Gegenrede für solche Reminiszenzen kein Raum bliebe. Die Reize der Dialoge im Epischen liegen aber gerade darin, daß in ihnen sich fortsetzt und vollendet, was letztlich von den Redenden nur *gedacht* wurde, oder genauer gesagt, was der Autor ihnen zu reden anheimstellte. Seine Gedanken, die sich in den Gedanken der Redenden, den gesprochenen Gedanken seiner Romangestalten niederschlagen oder aber auch im Kommentar²⁶⁷⁾ dazu, bilden das Intransponible, das eigentlich Trennende zwischen den Gattungen. Was zur optischen Überbrückung dieser differenzierten epischen Vorgänge auch immer geschah, blieb fragwürdig und wirkte deprivierend auf die originalen Vorbilder zurück. Das hervorstechendste Merkmal über allen gelungenen Details des Fontaneschen Romans ist seine epische Ausgewogenheit; sie ist eng bezogen auf das, was wir in Fontanes Romanen unter »Mittelzustand« verstehen, der wiederum einen Teil des Atmosphärischen bildet. Die äußeren Vorgänge zwischen Effi, Instetten und Crampas sind übertragbar, ja, die Schilderung dieses Ehebruchs kann als Schablone anderen Filmfabeln unterlegt wer-

²⁶⁵⁾ Romano Guardini, Überlegungen zum Problem des Films. Hochland, Juni 1953, S. 395, Kösel Verlag München.

²⁶⁶⁾ Romano Guardini, a.a.O.

²⁶⁷⁾ Ohne die Kommentare Thomas Manns war der Filmdialog zwischen Marquis de Venosta und Professor Kuckuck allen Reizes entkleidet. Die Wirkung der Reminiszenz Professor Kuckucks, daß das Leben »eine Episode, und zwar, im Maßstabe der Äonen, eine sehr flüchtige« sei, gipfelt nicht in der Antwort: »Das nimmt mich ein für dasselbe«, sondern erst im Kommentar zu dieser Antwort, die Thomas Mann dem »Marquise« in den Mund legt, und auf den man im Film zwangsläufig verzichtete: »Das Wort »dasselbe« gebrauchte ich aus purer Erregung und weil mir daran lag, mich über den Gegenstand formell und buchdeutsch auszudrücken.« (Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. S. 308, S. Fischer Verlag 1954.)

den; unübertragbar, weil für beide Filmfabeln nicht »eindeutig« genug, aber blieb jener »Mittelzustand« und damit alles, was nicht den Hintergrund irgendeiner, sondern den Hintergrund und die Atmosphäre der Fontaneschen Fabel evoziert hätte.

Die Hauptgefahren bei Literaturübertragungen durch den Film liegen weniger in der durch Streichungen und Umbildungen hervorgerufenen stofflichen Inkongruenz zwischen Vorbild und Film, als in der Lüge der Machart, mit der die »Branche«, das »Filmteam«, das »technische Kollektiv« die Atmosphäre des literarischen Vorbilds jeweils heraufbeschwört. Die Fragwürdigkeit der Machart kann aber auch zwangsläufig stoffliche Umwertungen bis in die Substanz der Fabel hinein nach sich ziehen, wenn sie etwas enthält, was dieser Machart entgegensteht.

Im Rückblick auf die Interpretation der filmischen Übertragung des Fontaneschen Romans bleibt in allen Vorgängen doch jene Grenze einzugestehen, an der, trotz augenscheinlichen Erfolgen, die Zerstörung dessen beginnt, was als der Glanz des Lebendigen, als Zauber und Geheimnis im Vorbild aufleuchtet.

LITERATURVERZEICHNIS

- Theodor Adorno »Dissonanzen«, Musik in der verwalteten Welt. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 1956
- Rudolf Arnheim »Film als Kunst«.
Rowohlt Verlag Berlin 1932
- Béla Balasz »Der Geist des Films«.
W. Knapp Verlag Halle 1930
»Der sichtbare Mensch«.
W. Knapp Verlag Halle 1932
»Von der Filmidee zum Drehbuch«, Mit Beiträgen von Friedrich Wolf, Helmut Käutner, Georg C. Claren und Sergej Obrazow. Henschel Verlag Berlin 1949
- Walter Bode »Filmlexikon«.
Humboldt Verlag Frankfurt 1954
- Michael Braun »Das Verhältnis von Qualität und Verbreitung«, Eine Analyse des Publikums geschmacks auf Grund vergleichender Untersuchungen der publikumswirksamen Elemente beim Spielfilm. Diss. München 1956
- Max Brod »Liebe im Film«.
Bucher Verlag Gießen 1930
- René Clair »Vom Stummfilm zum Tonfilm«.
C. H. Beck Verlag München 1952

- | | |
|-------------------|---|
| Gerhard Eckert | »Gestaltung eines literarischen Stoffes
im Tonfilm und Hörspiel«.
Diss. Berlin 1936 |
| Sergej Eisenstein | »Film Form«.
Bradford & Dickens London 1939 |
| Hanns Eisler | »Komposition für den Film«.
Henschel Verlag Berlin 1949 |
| Lotte H. Eisner | »Dämonische Leinwand«, Die Blütezeit
des deutschen Films. Verlagsgesellschaft
Feldt & Co. Wiesbaden Biebrich 1955 |
| A. G. Enser | »Filmed Books And Plays«, A list of
books and plays from which films have
been made, 1928-1956.
Crafton & Co. London 1951-56 |
| Theodor Fontane | »Gesammelte Werke«, Jubiläumsaus-
gabe. Erste und zweite Reihe in je fünf
Bänden.
S. Fischer Verlag Berlin 1919/1920 |
| Heinrich Fraenkel | »Unsterblicher Film«.
Kindler Verlag München 1956 |
| Franz Geiger | »Zauberei in Zelluloid«.
P. Müller Verlag München 1955 |
| Joseph Gregor | »Das Zeitalter des Films«.
Reinhold Verlag Wien 1932 |

- Gunter Groll »Film, die unentdeckte Kunst«.
C. H. Beck Verlag München 1937
»Magie des Films«.
Süddeutscher Verlag München 1953
»Lichter und Schatten«.
Süddeutscher Verlag München 1956
- Richard Groschopp »Filmentwurf und Filmgestaltung«.
W. Knapp Verlag Halle 1948
- Romano Guardini »Vision und Dichtung«.
Rainer Wunderlich Verlag Tübingen
1946
»Das Ende der Neuzeit«.
Hess Verlag Basel 1950
»Lob des Buches«.
Hess Verlag Basel 1952
- Helmuth de Haas »Film-Manager« in »Das geteilte Ate-
lier«.
Carl Rauch Verlag Düsseldorf 1955
- Walter Hagemann »Der Film. Wesen und Gehalt«.
Kurt Vowinkel Verlag Heidelberg 1952.
In der Reihe: Beiträge zur Publizistik,
Bd. 5
- Handbuch »Handbuch der Filmmusik«, Bd. 1 u. 2.
Schlesingersche Buch- und Musikhand-
lung Berlin-Leipzig 1927
- Arnold Hauser »Sozialgeschichte der Kunst und Lite-
ratur«, Bd. 1 u. 2.
C. H. Beck Verlag München 1953

- | | |
|-----------------------------------|---|
| Gudula Henjes | »Frauengestalten in den Hauptwerken Theodor Fontanes«. Diss. Berlin 1946 |
| Max Horkheimer und Theodor Adorno | »Dialektik der Aufklärung«. Querido Verlag Amsterdam 1947 |
| Ernst Iros | »Wesen und Dramaturgie des Films«. Max Niehans Verlag Zürich-Leipzig 1938 |
| Lewis Jacobs | »The Rise Of The American Film«. Harcourt, Brace & Co. New York 1939 |
| Friedrich Georg Jünger | »Sprache und Kalkül«. Vittorio Klostermann Frankfurt 1956 |
| Detlef Karsten | »Die Sprache des Films«. Heering Verlag Seebruck am Chiemsee 1954 |
| Edmund Th. Kauer | »Der Film. Vom Werden einer neuen Kunstgattung«. C. A. Koch Verlag Berlin 1943 |
| Alfred Kerr | »Russische Filmkunst«. Ernst Pollak Verlag Berlin 1927 |
| Kongreßbericht | »Der deutsche Film. Fragen — Forderungen — Aussichten«. Henschel Verlag Berlin 1947 |
| Siegfried Krakauer | »From Caligari To Hitler«, A psychological history of the German film. Dennis Dobson, Ltd., London 1947 |

- | | |
|------------------------|--|
| Gottfried Kricker | »Theodor Fontane — Von seiner Art und epischen Technik«. Diss. Berlin 1912 |
| Kunstinstitut Warschau | »Der Roman auf der Leinwand«. Sammelarbeit der Absolventen des staatlichen Kunstinstituts Warschau. Film Verlag Warschau 1952
(Nicht ins Deutsche übertragen) |
| Artur Kutscher | »Grundriß der Theaterwissenschaft«. Desch Verlag München 1949 |
| N. A. Lebedew | »Literatur und Film«. Urania Verlag Leipzig 1954 |
| Ernest Lindgren | »The Art Of The Film«, An introduction to film appreciation. Bradford & Dickens London 1955 |
| Gottfried Müller | »Dramaturgie des Hörspiels und des Films«. Konrad Triltsch Verlag Würzburg 1954 |
| Walter Muschg | »Die Zerstörung der deutschen Literatur«. Francke Verlag Bern 1956 |
| Walter Panowski | »Die Geburt des Films — Ein Stück Kulturgeschichte«. Diss. München 1940 |
| Julius Petersen | »Fontanes erster Berliner Gesellschaftsroman«. Verlag der Akademie der Wissenschaften Berlin 1929
W. de Gruyter & Co. |

- | | |
|-----------------------|---|
| A. Plankensteiner | »Der Film — Kunst-Geschäft-Verführung?«.
Tyrolia Verlag Innsbruck 1954 |
| Hermann Pongs | »Das Bild in der Dichtung«.
Elwertsche Verlagsbuchhandlung Marburg 1927 |
| A. M. Rabenalt | »Mimus ohne Maske«, Über die Schauspielkunst im Film. In der Reihe:
»Bühne und Film von heute«.
Merkur Verlag Düsseldorf 1945 |
| Joseph Rast | »Drama und Spielfilm«.
O. Walter Verlag Olten 1942 |
| Bruno Rehlinger | »Der Begriff Filmisch«. Diss. Bonn 1938 |
| Wolfgang Rost | »Örtlichkeit und Schauplatz in Fontanes Werken«. Diss. Berlin 1931 |
| Paul Rotha | »The Film Till Now«, A survey of world cinema.
Lund Humphries & Co. Ltd. Boscombe Bournemouth 1950
»Documentary Film«.
Faber and Faber London 1952 |
| Viktor Schamoni | »Das Lichtspiel — Möglichkeiten des absoluten Films«.
Diss. Münster 1936 |
| Wolfdietrich Schnurre | »Rettung des deutschen Films«.
Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1952 |

- Ingeborg Schrader »Das Geschichtsbild Fontanes und seine Bedeutung für die Maßstäbe der Zeitkritik in den Romanen«. Steffen Verlag Limburg-Lahn 1950
- Franz Servaes »Theodor Fontane. Ein literarisches Portrait«. Verlag Schuster & Löffler Berlin-Leipzig 1900
- Gustav Siewerth »Wort und Bild«, Eine ontologische Interpretation. Schwann Verlag Düsseldorf 1952
- Skrodzki und Kempe »Eine Filmszene entsteht«. Heering Verlag Seebruck am Chiemsee 1954
- Raymond Spottiswoode »A Grammar Of The Film«. Faber and Faber London 1935
- Fedor Stepun »Theater und Film«. Carl Hanser Verlag München 1953
- Max Tau »Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes«. Rudolf Schwartz Verlag Oldenburg 1928
- G. Wahnrau »Spielfilm und Handlung«. C. Hinstorffs Verlag Berlin 1947
- Oskar Wälterlin »Verantwortung des Theaters«. Pontes Verlag Berlin 1947

- Erich Wenger »Theodor Fontane — Sprache und Stil in seinen modernen Romanen«. Diss. Greifswald 1923
- Eugen Wirth »Stoffprobleme des Films«. Diss. Freiburg 1952
- Karl L. Woelfel »Dramaturgische Wandlungen eines epischen Themas bei Dramatisierung und Verfilmung, dargestellt an Henry James ›Washington Square‹«. Diss. Erlangen 1955

Z E I T S C H R I F T E N

Spezielle Ausführungen:

- M. Baskin »Für das Studium der Spezifik der Filmkunst«. In der Reihe »Sowjetwissenschaft«, Heft 5/1955, Henschel Verlag Berlin
- Friedrich Bethge »Epische statt dramatischer Handlungsführung«. In »Filmtechnik«, Nr. 13/1928, W. Knapp Verlag Halle
- A. Chatschaturjan »Die Forderungen des Filmkomponisten«. Beiträge zu Fragen der Filmkunst, Heft 2/1953, Henschel Verlag Berlin

- Adolf Kobitsch »Verfilmte Literatur«. In »Filmtechnik«, Nr. 9/1926, W. Knapp Verlag Halle
- W. Krjutschetschnikow »Über den Konflikt im Drehbuch«. Beiträge zu Fragen der Filmkunst, Heft 5/1953, Henschel Verlag Berlin
- W. Pudowkin »Über die Dramatik der Ereignisse und das persönliche Schicksal der Helden«. Beiträge zu Fragen der Filmkunst, Heft 4/1953, Henschel Verlag Berlin
- Fritz Rahn »Der Ruhm der Effi Briest«. Buch und Leben, August 1956, Europ. Buchklub-Verlags G. M. B. H. Stuttgart
- M. Romm »Literatur und Film«. In der Reihe »Sowjetwissenschaft«, Heft 4/1954, Henschel Verlag Berlin
- D. Schostakowitsch »Der Film als Schule des Komponisten«. Beiträge zu Fragen der Filmkunst, Heft 2/1953, Henschel Verlag Berlin
»Nochmals über Filmmusik«. In der Reihe »Sowjetwissenschaft«, Heft 4/1954, Henschel Verlag Berlin
- J. Tschepurin »Echte und scheinbare Konflikte«. Beiträge zu Fragen der Filmkunst, Heft 5/1953, Henschel Verlag Berlin

FILMZEITSCHRIFTEN

»Der Neue Film«, Fachorgan für die Filmindustrie.
Feldt & Co. Verlag Wiesbaden Biebrich (Seit 1953)

»Deutsche Filmkunst«, Zeitschrift für Theorie und Praxis des
Filmschaffens.
Henschel Verlag Berlin (Seit 1953)

»Filmforum«, Unabhängige Zeitschrift für den guten Film.
Lechte Verlag Emstetten (Westf.) (Seit 1952)

»Filmklub — Cinéclub«, Organe officiel de la Fédération Suisse
des Guildes du Film et Cinéclubs.
Kleiner & Leutenegger Verlag Zollikon-Zürich (Seit 1953)

»Filmkritik«, Filmkritik Verlag Frankfurt (Seit 1957)

»Filmkunst«, Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft.
Gutenberg Verlag Wiener Neustadt (Seit 1950)

»Filmspiegel«, Henschel Verlag Berlin (Seit 1954)

»Internationale Filmrevue«. Herausgegeben von der internatio-
nalen katholischen Filmzentrale (OCIC) in Brüssel als deutsche
Ausgabe der Revue Internationale du Cinéma.
Paulinus Verlag Trier.

»Studio«, Eine Auslese für den Freund des künstlerischen Films.
Sämtliche Hefte sämtlicher Jahrgänge 1953-1957. Fritz Falter
Verlag München.

Lebenslauf

Am 3. Dezember 1927 wurde ich in Berlin geboren. Meine Kindheit verlebte ich in Warnemünde an der Ostsee. Nach den Volksschuljahren besuchte ich die Oberrealschule in Wien. Am 27. Juni 1946 machte ich in der Friedrich-Eugens-Oberrealschule in Stuttgart mein Abitur. Danach arbeitete ich in Berlin am Schiffbauerdamm-Theater als Regieassistent und immatrikulierte an der Humboldt-Universität für das Wintersemester 1947/48 und das Sommersemester 1948. Ab 7. Oktober 1948 studierte ich an der philosophischen Fakultät der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität und hörte Vorlesungen von Herrn Prof. Deku, Herrn Prof. Dempf, Herrn Prof. D'Ester, Herrn Prof. Guardini, Herrn Prof. Hederer, Herrn Prof. Kutscher, Herrn Prof. Stürmann und Herrn Prof. Wenzl. Nach Beendigung des neunten Fachsemesters arbeitete ich als Pressechef in Stuttgart. Im Frühsommer 1956 begann ich in München mit der Niederschrift meiner Dissertation.

